Z 75/4

Р. Мутеръ

ГЛАВНЫЯ ТЕЧЕНІЯ ИНОСТРАННОЙ ЖИВОПИСИ XIX В.

Z 75/4

Z 75/4 (81 репрод.)

ГЛАВНЫЯ ТЕЧЕНІЯ
ИНОСТРАННОЙ ЖИВОПИСИ
XIX В.

ВЪ ГЕЛІОГРАВЮРАХЪ.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОБЗОРЪ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТЪ

ПРОФЕССОРА РИХАРДА МУТЕРА.

ИЗДАНІЕ

Т-ВА „БР. А. и И. ГРАНАТЪ и К°."

МОСКВА.

Дозволено цензурою. Москва, 1 августа 1905 года.

Всесоюзная
Библиотека
имени
В. И. Ленина
13495-43

Типо-литографія Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К°. Пименовская ул., соб. д.
Москва — 1905.

ГЛАВНЫЯ ТЕЧЕНІЯ ИНОСТРАННОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВѢКА.

100 РЕПРОДУКЦІЙ-REMBRANDT INTAGLIO,
СЪ ТЕКСТОМЪ ПРОФ. РИХАРДА МУТЕРА.

СПИСОКЪ РЕПРОДУКЦІЙ.

Стр. текста.

I. Французское искусство.

П. Прюдонъ (Pierre Prudhon, 1758—1823). Пробужденіе Исихеи. Парижъ. Лувръ 9

А. Ж. Гро (Antoin-Jean Gros, baron, 1771—1835). Сраженіе подъ Эйлау. Парижъ. Лувръ 9

Ф. С. Жераръ (François-Pascal-Simon Gérard, baron, 1770—1837). M-me Рекамье. Парижъ. Hôtel de ville. 9

Ж. Л. Жерико (J.-L.-A.-Théodore Géricault, 1791—1824). Скачки въ Ипсомѣ. Парижъ. Лувръ 10

Э. Делакруа (Eugène Delacroix, 1798—1863). Рѣзня на Хіосѣ. Парижъ. Лувръ 10

Э. Делакруа (Fugène Delacroix, 1798—1863). 28 іюля 1830 г. Свобода ведетъ народъ. Парижъ. Лувръ . 10

Т. Шассеріо (Théodore Chassériau, 1819-1856). Тепидарій. Парижъ. Лувръ 10

Ж. А. Энгръ (Jean-Auguste Ingres, 1780—1867). Освобожденіе Анжелики. Парижъ. Лувръ 11

П. Деларошъ (Paul Delaroche, 1797—1856). Дѣти Эдуарда IV въ Тоуэрѣ. Парижъ. Лувръ 12

Т. Руссо (Théodore Rousseau, 1812—1867). У опушки лѣса Фонтенебло. Парижъ. Лувръ 13

Т. Руссо (Théodore Rousseau, 1812—1867). Болото въ ландахъ. Парижъ. Лувръ 13

Ж. Б. К. Коро (Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796—1875). Утро. Парижъ. Лувръ 13

Ж. Дюпре (Jules Dupré, 1812—1889). Вечеръ. Парижъ. Люксембургскій музей б13

Діазъ Де-Ла Пенья (Narcísse Diaz De La Pena, 1809—1876). Венера съ Амуромъ. Москва. Третьяк. гал. 13

Ш. Ф. Добиньи (Charles-François Daubigny, 1817—1878). Весна. Парижъ. Лувръ 13

К. Тройонъ (Constant Troyon, 1810—1865). Быки на работѣ. Частное собраніе 13

К. Тройонъ (Constant Troyon, 1810—1865). Бѣгущія собаки. Москва. Третьяковская галлерея 13

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Собирательницы колосьевъ. Парижъ. Лувръ 14

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Вечерній звонъ (Angelus). Coll. Chouchard 14

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Пастушка овецъ. Частное собраніе 14

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Уборка гречихи. Частное собраніе 14

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Сѣятель. Частное собраніе. 14

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Вѣятель. Частное собраніе 14

Стр. текста.

Ж. Ф. Милле (Jean-François Millet, 1814—1875). Кормежка. Частное собраніе. 14

Г. Курбе (Gustave Courbet, 1819—1877). Похороны въ Орнанѣ. Парижъ. Лувръ 15

Г. Курьбе (Gustave Courbet, 1819—1877). Бой оленей. Парижъ. Лувръ. 15

Т. Кутюръ (Thomas Couture, 1815—1879). Римляне временъ упадка. Парижъ. Лувръ 16

Ж. Ж. Эннеръ (Jean-Jacques Henner, 1829—1905). Сусанна въ купальнѣ. Парижъ. Люксембургскій музей. 16

П. Бодри (Paul Baudry, 1828—1886). Шарлота Корде. Натскій музей 16

Ж. Л. Э. Мейссонье (Jean-Louis-Ernest Meissonnier, 1815—1891). Портретистъ. Частн. собраніе . . . 16

Л. Бонна (Léon Bonnat, род. въ 1833 г.). Викторъ Гюго. Частное собраніе 16

Л. Бонна (Léon Bonnat, род. въ 1833 г.). Э. Ренанъ. Частное собр. 16

Э. Манэ (Edouard Manet, 1833—1883). За буфетомъ въ Фоли Бержеръ. Частное собраніе 17

Э. Дегазъ (Edgar Degas, род. въ 1834 г.). Урокъ танцевъ Coll. H. Vever 17

Ж. Бастьенъ Лепажъ (Jules Bastien Lepage, 1848—1884). Сѣнокосъ. Парижъ. Люксемб. музей . . 18

Ж. Бастьенъ Лепажъ (Jules Bastien Lepage, 1848—1884). Сельская любовь. Частное собраніе . . . 18

Ж. Бастьенъ Лепажъ (Jules Bastien Lepage, 1848—1884). Жанна д'Аркъ, внимающая небеснымъ голосамъ. Частное собраніе 18

Л. Лермитъ (Leon Lhermitte, род. въ 1844 г.). Расплата съ косцами. Парижъ. Люксембургск. музей . . 19

А. Роль (Alfred Roll, род. въ 1847 г.). Обѣдъ. Частное собраніе 19

Ж. Ш. Казенъ (Jean-Charles Cazin, род. ок. 1840 г.). Измаилъ. Парижъ. Люксембургскій музей . . . 19

Г. Моро (Gustave Moreau, 1826—1898). Смерть Орфея. Парижъ. Люксембургскій музей 20

П. Пювисъ де-Шаванъ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824—1898). Священная роща. Частн. собр. . . . 21

II. Англійское искусство.

Т. Лоренсъ (Thomas Lawrence, 1769—1830). Король римскій. Частное собраніе 22

Д. Уильки (David Wilkie, 1785—1841). Вѣсти изъ-подъ Ватерлоо. Лондонъ. Собраніе герцога Веллингтона. 23

Д. Констебль (John Constable, 1776—1837). Ржаное поле. Лондонъ. Національная галлерея 23

Стр. текста.

Д. Тернеръ (Joseph Turner, 1775—1851). Изъ „Чайльдъ Гарольда". Поѣздка на богомолье. Лондонъ. Національная галлерея 23/4

Д. Тернеръ (Joseph Turner, 1775—1851). Солнце Венеціи. Лондонъ. Національная галлерея 23/4

Д. Тернеръ (Joseph Turner, 1776—1851). Дворецъ Калигулы. Лондонъ. Національная галлерея 23/4

Ф. Медоксъ Броунъ (Ford Madox Brown, 1821—1893). Христосъ, омывающій ноги св. Петру. Лондонъ. Галлерея Тета 25

Д. Миллэсъ (Sir John Everett Millais, 1829—1896). Ученикъ. Лондонъ. Галлерея Тета 26

Ф. Лейтонъ (Frederick Leighton, 1830—1896). Купанье Психеи. Лондонъ. Галлерея Тета 26

Д. Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1838—1882). Beata beatrix. Лондонъ. Галлерея Тета 27

Д. Россетти (Dante Gabriel Rossetti, (1838—1882) Благовѣщеніе. Лондонъ. Галлерея Тета 27

Д. Россети (Dante Gabriel Rossetti, 1838—1882). Прозерпина. Лондонъ. Собраніе Ч. Бутлера 27

Э. Бернъ Джонсъ (Edward Burne Johnes, 1833—1898). Зеркало Венеры. Лондонъ. Собр. Ч. Бутлера . . 27

Д. Уотсъ (George Frederick Watts, 1817—1904). Любовь и жизнь. Лондонъ. Галлерея Тета 28

Ф. Уокеръ (Frederick Walker, 1840—1875). Бродяги. Лондонъ. Галлерея Тета 30

В. Орчардсонъ (William Quiller Orchardson, род. въ 1835). Вольтеръ у герцога Сюлли. Частное собр. 30

III. Нѣмецкое искусство.

А. Л. Рихтеръ (A. Ludwig Richter, 1803—1884). Свадебный поѣздъ. Дрезденскій музей 37

А. Фейербахъ (Anselm Feuerbach, 1829—1880). Ифигенія на морскомъ берегу. Штутгартская галл. . 40/1

А. Беклинъ (Arnold Böklin, 1827—1901). Автопортретъ. Берлинская національная галлерея 42

А. Беклинъ (Arnold Böklin, 1827—1901). Островъ мертвыхъ. Частн. собраніе 42

А. Беклинъ (Arnold Böklin, 1827—1901). Игра волнъ. Мюнхенъ. Новая Пинакотека 42

А. Беклинъ (Arnold Böklin, 1827—1901). Поля блаженныхъ. Берлинская національная галлерея . . 42

А. Менцель (Adolph Menzel, 1815—1905). Желѣзодѣлательный заводъ. Берлинск. національн. галл. . . 44,47

А. Менцель (Adolph Menzel, 1815—1905). Концертъ въ Санъ-Суси. Берлинская національная галлерея 44,47

А. Кнаусъ (Ludvig Knaus, род. въ 1829 г.). Деревенскія похороны. Частное собраніе 45

В. Лейбль (Wilhelm Leibl, 1844—1900). Возвращеніе съ охоты. Частное собраніе 48

В. Лейбль (Wilhelm Leibl, 1844—1900). Неравная пара. Частное собраніе 48

Ф. Ленбахъ (Franz von Lenbach, 1836—1904). Кн. Бисмаркъ. Берлинская національная галлерея . . . 50/1

Ф. Ленбахъ (Franz von Lenbach, 1836 — 1904). Фр. Листъ. Частн. собраніе 50/1

М. Либерманъ (Max Liebermann, род. въ 1849 г.). Прядильщицы льна. Берлинская національ. галл. . . 52

Стр. текста.

В. Лейстиковъ (Walter Leistikow, род. въ 1865 г.). Груневальдъ. Берлинская національная галлерея . . 53

Г. Тома (Hans Thoma, род. въ 1839 г.). Лунная ночь. Частное собраніе 53

М. Клингеръ (Max Klinger, род. въ 1857 г.). Источникъ. Частное собраніе 55/6

М. Клингеръ (Max Klinger, род. въ 1857 г.). Сумерки. Частное собраніе 55/6

Гр. Л. ф. Калькрейтъ (Graf v. Kalckreuth, род. въ 1855 г.). Дѣлежъ улова. Частное собраніе 57

Л. Гофманъ (Ludvig V. Hofman, род. въ 1861 г.). Потерянный рай. Частное собраніе 58

Ф. Уде (Friz v. Uhde, род. въ 1848 г.). Христосъ благословляетъ дѣтей. Лейпцигскій музей 60

Ф. Штукъ (Franz Stuck, род. въ 1863 г.). Грѣхъ. Мюнхенъ. Новая Пинакотека 60/1

Ф. Штукъ (Franz Stuck, род. въ 1863 г.). Изгнаніе изъ рая. Частное собраніе 60/1

Ф. Штукъ (Franz Stuck, род. въ 1863 г.). Стражъ рая. Частное собраніе 60/1

А. Келлеръ (Albert Keller, род. въ 1844 г.). Врасплохъ. Частное собраніе 61

Г. Габерманъ (Hugo V. Habermann, род. въ. 1849 г.). Забота матери. Частное собраніе 62

А. Швиндъ (Moritz V. Schwind, 1804—1871). Пустынникъ ведетъ коней на водопой. Мюнхенъ. Галлерея Шака 64

Ф. Вальдмюллеръ (G. Ferdinand Waldmüller, 1793—1865). Послѣ школы. Берлинская національ. галл. . 65

Г. Макартъ (Hans Makart, 1840—1884). Охота Діаны. Частное собраніе 66/7

А. Петтенкофенъ (August v. Pettenkoffen, 1821—1889). Лошади у колодца. Москва. Третьяк. галл. . . . 68

Г. Климтъ (Gustav Klimt, род. въ 1862 г.). Музыка. Мюнхенъ. Новая Пинакотека 68/9

М. Мункачи (Mihály Munkácsy—Lieb, 1844—1900). Составленіе букета. Москва. Третьяк. галл. . . . 69

IV. Искусство другихъ странъ.

Ф. Гойа (Francisco Goya y Lucientes, 1746—1828). Водоноска. Будапестскій музей 70

М. Фортуни (Mariano Fortuny, 1838—1874). Очаровательницы змѣй. Москва. Третьяковск. галл. . . . 71

Д. Сегантини (Giovanni Segantini, 1858—1899). За плугомъ. Мюнхенъ. Новая Пинакотека 72

Ж. А. Лейсъ (Jean-Auguste Leys, 1815—1869). Дома. Шантильи. Музей Конде 76

Л. Фредерикъ (Leon Frederic, род. въ 1856 г.). Поминальный обѣдъ. Частное собраніе 78

І. Израэльсъ (Joseph Israels, род. въ 1824 г.). За подаяніемъ. Собраніе Арнольдъ и Грипъ 79

І. Израэльсъ (Joseph Israels, род. въ 1824 г.). Дѣти моря. Собраніе Арнольдъ и Грипъ 79

І. Израэльсъ (Joseph Israels, род. въ 1824 г.) Швейная мастерская. Частное собраніе 76

Д. Уистлеръ (James Whistler, 1834—1903). Портретъ матери художника. Парижъ. Люксемб. муз. . . . 89

Д. Сарджентъ (John Sargent, род. въ 1858 г.). Карменчита. Парижъ. Люксембургскій музей 90

Тип. Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К° Москва.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

По исторіи живописи минувшаго XIX вѣка имѣется нѣсколько трудовъ. Во-первыхъ, «*Исторія современной живописи*» *Рихарда Мутера*. Въ этой книгѣ, появившейся въ 1893 году, впервые сдѣланъ былъ обзоръ всего европейскаго художественнаго творчества въ XIX вѣкѣ. Въ немъ были перечислены всѣ художники—французскіе, англійскіе, нѣмецкіе и скандинавскіе, а также итальянскіе, испанскіе и голландскіе, внесшіе нѣчто цѣнное въ искусство. Если же книга Мутера, несмотря на фактическую содержательность, не вполнѣ исполнила свою задачу, т.-е. не дала картины послѣдовательнаго развитія искусства въ XIX вѣкѣ, то виновато въ этомъ стремленіе автора соединить нѣчто несоединимое, т.-е. придать характеръ историческаго очерка боевой агитаторской книгѣ. Когда писалась «Исторія современной живописи» Р. Мутера, современное искусство боролось за право существованія. Всѣ были возбуждены. Всѣ хотѣли принимать участіе въ творческой работѣ. Молодые новаторы выступали такъ побѣдно, что явился особый соблазнъ—хотѣлось низвергнуть всѣ прежніе идеалы, объявить ихъ невѣрными, несостоятельными. Когда читаешь книгу Мутера, то кажется, что взбираешься на высокую гору. Классицизмъ, романтизмъ, историческая живопись представляются какъ бы темными ущельями, черезъ которыя необходимо пройти, поднимаясь вверхъ. Только на вершинѣ дышится легче! Тамъ свѣтло и ясно—тамъ сіяетъ солнце импрессіонизма. На такое одностороннее отношеніе, однако, имѣетъ право только художникъ, который борется за свой идеалъ: историкъ этого права не имѣетъ. Онъ долженъ помнить, что искусство, уже не соотвѣтствующее нашимъ идеаламъ, не утрачиваетъ тѣмъ самымъ своего значенія. То, что представляетъ интересъ въ данную минуту, еще далеко не вѣчное, и современное—далеко не единственно истинное. Всякое направленіе въ искусствѣ, которое когда-либо было живымъ, имѣло полное право на существованіе; каждое умираетъ, когда приходитъ его часъ, такой же естественной смертью, какъ и всякій организмъ. Историкъ, повѣствующій о немъ, не долженъ быть борцомъ, т.-е. не долженъ выступать ни обвинителемъ, ни защитникомъ его. Онъ долженъ только вести протоколъ историческаго хода движенія,—не принимать непосредственнаго участія въ борьбѣ, а держаться исторической фактичности. Въ этомъ смыслѣ подступилъ въ 1894 году къ своей обширной темѣ *Корнеліусъ Гурлитъ* въ своей книгѣ «*Нѣмецкое искусство XIX-го вѣка*». Гурлитъ ничего не порицаетъ и ничего не осуждаетъ. Отрѣшившись отъ себя, онъ проникся духомъ минувшаго не для того, чтобы показать наше превосходство, а для того, чтобы оцѣнить по достоинству все, что когда-либо проникнуто было искренними и воодушевленными стремленіями. По объективности, по широтѣ сужденій, отрѣшенныхъ отъ всякаго личнаго элемента, исторія искусства Гурлита не можетъ быть превзойдена. Если же все-таки, и по прочтеніи этой книги, художественное развитіе нашего времени менѣе ясно для насъ, чѣмъ искусство прошлыхъ временъ, то это зависитъ отъ другой причины. Гурлитъ беретъ художественныя явленія такими, какими они представляются его взору. Онъ ихъ разбираетъ и оцѣниваетъ, но не задается вопросомъ объ ихъ происхожденіи. Онъ не изслѣдуетъ почвы, въ которой коренится искусство каждой эпохи. А это для историка самое существенное. Исторія не кладовая случайныхъ происшествій, а результатъ неукоснительныхъ законовъ и взаимодѣйствія ихъ. Нужно установить надлежащую точку зрѣнія, нужно совладать съ бѣгущими волнами и распредѣлить ихъ по опредѣленнымъ группамъ. Такъ же, какъ мы объясняемъ произведенія Джіотто, Боттичелли и Рафаэля условіями среды, въ которой они возникли, такъ и современное искусство

должно быть разсматриваемо, какъ произведеніе естественныхъ условій. Характеръ произведеній и смѣна художественныхъ стилей должна быть приведена въ связь съ движеніемъ культурной жизни и ея условій въ теченіе данной эпохи.

Прежде всего необходимо заглянуть въ XVIII вѣкъ. Этотъ легкомысленный и кровопролитный, шутливый и борющійся вѣкъ представляетъ собой великую историческую эпоху, когда старый міръ разлетѣлся въ куски—и когда заложенъ былъ воздвигаемый нами до сихъ поръ фундаментъ для новаго міра. Какими исполинскими шагами мчался тогда духъ времени по свѣту. Какъ рѣзко смѣнялись самые неожиданные контрасты. «Да здравствуетъ радость» было общимъ девизомъ въ началѣ XVIII вѣка. Старое аристократическое общество, общество ancien régime'a съ лихорадочной радостью упивалось своимъ рококо. Міръ точно превратился въ островъ Киприды, куда не проникалъ никакой отголосокъ жизненныхъ заботъ. Но въ то время какъ знатные кавалеры и дамы, переодѣтые въ Пьеро и Коломбинъ, разыгрывали галантныя пасторали, въ ихъ шепотъ и воркованіе вдругъ ворвались грубые голоса. Грозные признаки вѣщали, что доброе время стараго аристократическаго міропорядка приходитъ къ концу, что и плебеи требуютъ своей доли въ общей трапезѣ. Великіе писатели всѣхъ странъ выступили смѣлыми глашатаями въ возникающей борьбѣ. Провозгласивъ новыя религіозныя, политическія и соціальныя прогрессивныя идеи, они посѣяли посѣвъ, который взошелъ въ концѣ вѣка. Въ 1789 году жребій былъ брошенъ. Революція завершила то, что начали писатели. Знаменитыя слова маркизы Помпадуръ, «Aprés nous le déluge», оказались страшной правдой.

Совершенно естественно, что событія, разбившія вдребезги старый міръ, оказали глубокое вліяніе и на искусство. Если оглянуться назадъ, на средніе вѣка, на эпоху Возрожденія, то мы увидимъ, что искусство опиралось, главнымъ образомъ, на двѣ силы: на церковь и на монархію. Рафаэль и Микель-Анджело, Корреджіо и Тиціанъ, Веласкезъ и Рубенсъ создавали свои великія произведенія отчасти для церквей, отчасти для властителей своихъ странъ. Съ конца XVIII вѣка церковь и монархія утратили свое первенствующее вліяніе на развитіе искусства. Въ Германіи Кантъ написалъ «Критику чистаго разума». Богъ, который по ученію библіи сотворилъ людей, разсматривался при свѣтѣ философскаго мышленія, какъ представленіе, какъ созданіе человѣка. Во Франціи тоже низвергли Бога и возвели на пьедесталъ богиню Разума.

Съ этихъ поръ церковь перестала быть вдохновительницей искусства. Если въ XIX вѣкѣ и писались еще картины церковнаго содержанія, то ихъ незначительное и все болѣе падающее число показываетъ, до чего наше время естественно-научныхъ знаній переступило за предѣлы мышленія прежнихъ временъ. Для монархіи конецъ XVIII вѣка тоже оказался роковымъ. Конституціонные короли уже не могли быть меценатами въ большомъ стилѣ — на подобіе Людовика XIV. И даже располагая нужными для этого средствами, они не могли оказывать поддержку искусству— въ виду своего полнаго разлада съ современнымъ міросозерцаніемъ. Проповѣдницей роялизма живопись нашихъ дней уже нельзя сдѣлать.

Особенность искусства заключается въ томъ, что оно можетъ процвѣтать только въ условіяхъ спокойной, установившейся культурной жизни. Установившаяся культура прошлаго была разрушена революціей. Современная же культура была еще настолько неопредѣлившейся, незаконченной и полной противорѣчій, что не могла стать основой для новаго искусства. Только, когда духъ эпохи вполнѣ выявляется, искусство можетъ воплотить его въ твердыя формы. А въ началѣ XIX вѣка духъ новой эпохи далеко не опредѣлился. Вотъ, чѣмъ и объясняется тотъ странный на первый взглядъ фактъ, что искусство, которое прежде было выраженіемъ своей эпохи, стало теперь удаляться отъ своего времени. Вниманіе живописцевъ сосредоточилось не на современности, а на минувшемъ. Художественное творчество казалось возможнымъ только въ томъ случаѣ, если оно превозноситъ красоту минувшаго времени. Такимъ образомъ, живопись первой половины XIX вѣка была преимущественно ретроспективной, озирающейся назадъ. Вначалѣ живописцы черпали сюжеты изъ античнаго эллинскаго міра, потомъ стали вдохновляться сказками и преданіями среднихъ вѣковъ, и только въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи живопись стала постепенно подходить къ болѣе близкимъ эпохамъ. Пришло время исторической живописи. Она задалась цѣлью прославить историческія событія XVI и XVII вѣковъ въ большихъ сложныхъ по количеству фигуръ картинахъ. Жанровая и пейзажная живопись слѣдовали тоже этимъ принципамъ. Живописцы не изображали той природы, которая представлялась ихъ взорамъ, а старались возсоздать воображеніемъ міръ временъ древней Эллады или среднихъ вѣковъ. Въ картинахъ изъ крестьянскаго быта изображалась не современная дѣйствительность, а какой-то идиллическій міръ, врѣзавшійся въ дѣйствительную жизнь, какъ уцѣлѣвшій обломокъ старины. Задачей художниковъ было не изображеніе современной дѣйствительности, а славословіе добраго стараго времени. Окна мастерскихъ завѣшивались толстыми занавѣсями, чтобы оградить взоръ художника отъ зрѣлища некрасивой жизни за окнами.

Пришло однако время, когда событія текущей дѣйствительности побудили живописцевъ обращать взоры не только на прошедшее, но и на настоящее, изображать не только жизнь минувшихъ временъ, но

и дѣйствительность своихъ дней. И говоря о событіяхъ, которыя открыли взоры художниковъ на окружающее, нужно прежде всего указать на огромную перемѣну въ способахъ передвиженія, начиная съ 40-хъ годовъ. До того тяжеловѣсно громыхалъ по дорогамъ дилижансъ, медленно перевозя пассажировъ изъ деревни въ деревню. Теперь же, благодаря пароходамъ и локомотивамъ, установилось быстрое сообщеніе между самыми отдаленными частями земли. И было бы странно, если бы живописцы не воспользовались этимъ. Они взялись за дорожный посохъ и стали скитаться по свѣту, объѣздили во всѣхъ направленіяхъ востокъ, Скандинавію, даже Америку. Нравы и обычаи чужихъ народовъ изображались на безчисленныхъ жанровыхъ картинахъ, и пейзажисты, въ свою очередь, знакомили съ диковинами природы разныхъ угловъ міра. «Когда по міру поѣздишь, есть о чемъ поразсказать»—таково содержаніе ихъ картинъ.

Но въ то время какъ художники странствовали по чужимъ краямъ, чтобы изображать потомъ въ своихъ картинахъ экзотическую природу и типы экзотическихъ странъ, другое событіе вызвало ихъ интересъ къ тому, что происходило у нихъ же на родинѣ, въ непосредственно окружающей ихъ дѣйствительности. На первый планъ въ общественной жизни выдвинулась великая соціальная задача XIX вѣка. Революція 1789 года заключалась въ борьбѣ демократіи противъ феодализма. Плоды этой борьбы достались буржуазіи. Феодальные рыцари уступили мѣсто рыцарямъ наживы,—и раскрылась пропасть между буржуазіей и пролетаріатомъ, между собственниками и бѣдняками. 1848-ой годъ пронесся грознымъ ураганомъ надъ Европой. Въ эти года, когда на баррикадахъ сражались рабочіе, нѣкоторые художники тоже приняли участіе въ общественной борьбѣ. Они стали изучать трущобы, гдѣ ютится нищета, и стали пользоваться кистью, какъ оружіемъ въ борьбѣ за права обездоленныхъ. Судьба бѣдняковъ плачевна,—такъ могла бы гласить надпись ко всѣмъ ихъ картинамъ. Всѣ эти художники, во всякомъ случаѣ, доказали, что были людьми съ горячимъ, жалостливымъ сердцемъ. Они также доказали, что искусство не можетъ быть радостнымъ, когда жизнь печальна. Они честно боролись за очень благородныя цѣли. Конечно, чисто эстетическаго удовольствія ихъ картины доставить не могутъ, такъ какъ намѣренія художниковъ лучше, чѣмъ выполненіе. Занятые мыслями, которыя они хотѣли высказать, всѣ эти народные трибуны слишкомъ пренебрегали технической стороной своего искусства.

Говоря объ этомъ, мы задѣваемъ тяжелый и чрезвычайно важный для развитія современной живописи вопросъ, ибо то, что можно сказать объ этихъ апостолахъ гуманности, относится въ большей или меньшей степени ко всѣмъ живописцамъ первой половины XIX вѣка. Всѣ они были скорѣе замаскированными литераторами, чѣмъ живописцами. Цѣнность ихъ картинъ опредѣлялась гораздо больше тѣмъ, что они хотѣли преподать, а не тѣмъ, какъ они выполняли свои замыслы. Литературность, которая царила тогда въ живописи, объясняется, конечно, очень просто. Третье сословіе, буржуазія, сдѣлалась съ конца XVIII вѣка главнѣйшей потребительницей и покровительницей искусства. Чисто эстетическихъ запросовъ въ буржуазныхъ кругахъ еще не существовало; искусство цѣнилось лишь постольку, поскольку оно служило образовательнымъ цѣлямъ. Отъ живописцевъ требовали, чтобы они разсказывали съ эпической пространностью интересные сюжеты въ своихъ картинахъ. Въ прежніе вѣка такихъ требованій искусству не предъявляли. Люди эпохи рококо окружали себя предметами искусства только для того, чтобы наслаждаться красотой. Они знали, что картина можетъ играть на струнахъ нашей души посредствомъ благороднаго языка линій, музыкальности красокъ. И въ XIX вѣкѣ нужно было пробудить подобное чувственное наслажденіе красотой. Нужно было пробудить сознаніе, что живопись вовсе не придатокъ литературнаго образованія, а сама по себѣ владычица гораздо болѣе обширнаго царства — прекрасныхъ формъ и прекрасныхъ красокъ. У живописцевъ слѣдующаго поколѣнія явилась потребность вступить на этотъ путь. Они хотѣли доказать своими произведеніями, что задача художника вовсе не заключается въ томъ, чтобы разсказывать, забавлять или умилять, а исключительно въ томъ, чтобы писать, добиваясь художественнаго совершенства всѣми средствами, которыми онъ располагаетъ. Но съ чего и какъ было начать? Господство литературности оказало пагубное вліяніе на художественный вкусъ. Нужно было, значитъ, прежде всего воздѣйствовать на поднятіе художественнаго вкуса. Этого же вѣрнѣе всего можно было достигнуть изученіемъ великихъ живописцевъ прежнихъ временъ. Съ половины XIX вѣка современная живопись вступила, такимъ образомъ, во второй фазисъ. Въ началѣ вѣка разрабатывали сюжеты минувшихъ вѣковъ, а теперь стали изучать произведенія старыхъ мастеровъ съ технической и эстетической стороны. Художники старались писать картины, которыя бы не уступали великимъ образцамъ прошлаго по техническимъ качествамъ. Началось систематическое изученіе колорита старыхъ мастеровъ.

И этихъ живописцевъ можно раздѣлить на нѣсколько группъ по образцамъ, которымъ они слѣдовали. Нѣкоторые примыкали къ мощнымъ угловатымъ мастерамъ quattro cento, другіе принимали за образецъ свѣто-тѣни венеціанскихъ мастеровъ XVI вѣка. Иные углублялись въ произведенія голландскихъ малыхъ мастеровъ XVII вѣка. Были также художники, увлекавшіеся смѣлой широкой манерой и темными тонами неаполитанцевъ эпохи барокко. Это изученіе прежнихъ эпохъ оказалось въ высшей степени плодотворнымъ.

Цѣлое поколѣніе живописцевъ всѣхъ европейскихъ странъ направило свою жизненную энергію на изученіе тайнъ колорита старыхъ мастеровъ. Такимъ образомъ, достигнута была виртуозность въ пользованіи всѣми техническими средствами прежнихъ эпохъ, и всѣ картины радовали взоры своей выдержанной благородной красотой въ духѣ старинныхъ мастеровъ.

Но была ли дѣйствительно достигнута цѣль этой мастерской имитаціей, доходившей до полной иллюзіи? Развѣ старые мастера тоже подражали другъ другу? Можетъ быть, напротивъ того, богатство и разнообразіе красоты, созданной искусствомъ прежнихъ вѣковъ, объясняется именно тѣмъ, что каждый художникъ осмѣливался довѣрять своему собственному глазу, своимъ собственнымъ впечатлѣніямъ?

Такой самобытности новое поколѣніе живописцевъ еще не достигло. Получалось противорѣчіе между современностью ихъ сюжетовъ и стилемъ старинныхъ мастеровъ въ трактовкѣ. Взглянемъ на эти картины. Дѣйствительно ли переданы въ нихъ движенія человѣка нашего времени? Или же это скорѣе рабское повтореніе позъ и жестовъ людей на картинахъ старыхъ мастеровъ? Передается ли стихійная подвижность жизни систематичностью группировокъ? Или же все насильственно втиснуто въ рамки, предписанныя композиціей старыхъ мастеровъ. А затѣмъ возникаетъ самый важный вопросъ — о колоритѣ. Старые мастера очень точно сообразовались съ условіями освѣщенія, въ которыхъ они работали. Они писали свои картины въ мастерскихъ, куда свѣтъ проникалъ только черезъ маленькія выпуклыя окна. Картины эти предназначались отчасти для полутемныхъ часовень въ церквахъ, отчасти для узкихъ комнатъ съ коричневыми стѣнами. Дневной свѣтъ проникалъ въ комнаты очень тускло черезъ расписныя окна. Въ XIX вѣкѣ вся жизнь сдѣлалась свѣтлѣе. Въ наши комнаты свѣтъ проникаетъ не черезъ маленькія оконца съ оловянными переплетами; онъ широко вливается черезъ большія зеркальныя окна. Затѣмъ, благодаря великимъ завоеваніямъ XIX вѣка въ области физическихъ наукъ, создались чудеса освѣщенія, передъ которыми старинный мастеръ не смогъ бы придти въ себя отъ изумленія. При жизни старыхъ мастеровъ и даже при нашихъ дѣдушкахъ и бабушкахъ существовали только свѣчи и керосинныя лампы. Теперь у насъ есть газъ и электричество. Какой волшебный видъ открывается взорамъ, когда газовые фонари пронизываютъ своими сверкающими лучами голубоватыя сумерки. Какъ сказочно красиво, когда электрическій свѣтъ заливаетъ гостиную и борется съ мягкимъ свѣтомъ лампы. Отъ всѣхъ этихъ свѣтовыхъ чудесъ нашего времени живописцы до того намѣренно уклонялись. Они работали при равномѣрномъ сѣверномъ освѣщеніи своихъ мастерскихъ и еще смягчали эту ровность свѣта искусственными средствами—занавѣсями и драпировками. Все это дѣлалось для того, чтобы возсоздать, какъ можно ближе, освѣщеніе, при которомъ работали въ своихъ мастерскихъ старые мастера.

Когда выступило въ живописи поколѣніе истинныхъ художниковъ, оно очутилось передъ тремя великими задачами. До того современнымъ людямъ придавали позы, изученныя на старинныхъ статуяхъ и картинахъ, а теперь хотѣли уловить движенія, наблюдаемыя непосредственно въ жизни. Прежде композиція картинъ подчинялась твердо установленной формѣ, а теперь старались составлять картины изъ элементовъ дѣйствительности, не насилуя ее и не втискивая ее въ узкую тюрьму традиціонныхъ правилъ. Прежде переносили на подробности современной жизни темные тона старыхъ мастеровъ, а теперь стремились замѣнить прежній «бурый соусъ» свѣжестью свѣтлыхъ тоновъ, наблюдаемыхъ непосредственно въ природѣ. Кромѣ того, живописцы старались перенести на полотно всѣ чудеса искусственнаго освѣщенія, осуществленныя въ эпоху газа и электричества.

Съ двухъ сторонъ живопись укрѣплялась въ этихъ стремленіяхъ. Прежде всего имѣло большое значеніе для живописи открытіе картинъ Веласкеза въ то время. Въ 1860 году была устроена въ Парижѣ по случаю двухсотлѣтія со дня его рожденія выставка его произведеній, находящихся въ частныхъ галлереяхъ. До того извѣстны были только темные старые мастера, а тутъ открылся свѣтлый. Картины Веласкеза написаны не темнымъ, а холоднымъ жемчужно-сѣрымъ тономъ. Такой, какой природа представлялась теперь новымъ живописцамъ, писалъ ее уже старый мастеръ, и для всего новаго очень цѣнно, когда оно подтверждается классическими образцами. Такое же большое значеніе имѣло начавшееся въ то время вліяніе японской живописи на европейскую. Въ началѣ 60-хъ годовъ въ Европу привезена была масса японскихъ раскрашенныхъ гравюръ. Знакомство съ ними было какимъ-то откровеніемъ, ибо въ нихъ достигнуто было и доведено до классическаго совершенства то, чего добивались современные художники. Восторгались также мѣткой, задорно живой композиціей рисунковъ. Въ нихъ совершенно отсутствовало архитектоническое равновѣсіе, и какъ разъ эта несимметричность придавала произведеніямъ японцевъ большую непосредственность — такую, точно это были импровизаціи самой природы. Поразительно было также, съ какой твердостью и увѣренностью японцы схватывали самыя мимолетныя движенія. Все то новое, что въ Европѣ научились наблюдать, только благодаря моментальнымъ фотографическимъ снимкамъ, было уже ранѣе схвачено японцами съ поразительно смѣлой непосредственностью. Восторгались также и колоритомъ японцевъ. Какая свѣжесть свѣтлыхъ красокъ и вмѣстѣ съ тѣмъ какая спокойная красота тона была

въ этихъ обаятельныхъ гравюрахъ. Красныя и зеленыя деревья, бѣлыя снѣжинки, сверкающіе бумажные фонари, желтые серпы мѣсяца, сверкающія звѣзды—все это представлено было безъ малѣйшаго диссонанса, все было объединено большой гармоничностью, достигавшейся прежде только фальшивымъ сведеніемъ всего къ одинаковому темному тону. Такимъ образомъ, взаимодѣйствіе Веласкеза и японцевъ способствовало возникновенію современнаго импрессіонизма. Свобода отъ великихъ мертвецовъ была завоевана. Цѣлью живописцевъ сдѣлалось самостоятельное возсозданіе совершенно новыхъ впечатлѣній. И, главнымъ образомъ, старались разрѣшить всѣ тѣ задачи освѣщенія, отъ которыхъ прежде такъ боязливо уклонялись. Кромѣ того, послѣ долгаго господства темной живописи, чудеса plein air'а казались такими заманчивыми, что въ теченіе многихъ лѣтъ художники писали только сцены, происходящія на воздухѣ. Солнечные лучи, струящіеся черезъ верхушки деревьевъ, сѣровато-зеленые луга, озаренные солнечнымъ свѣтомъ, сверканіе раскаленнаго воздуха, игра солнечныхъ пятенъ на водѣ и на желтомъ пескѣ были въ то время самыми любимыми сюжетами. Когда научились писать солнечный свѣтъ, наступила очередь другихъ задачъ. Послѣ дневного свѣта пытались изобразить туманную свѣжесть утра и душную грозовую атмосферу, таинственную жизнь ночи и сѣрыя сумерки. За картинами на воздухѣ слѣдовали другія, изображавшія движеніе свѣта въ комнатахъ съ той чуткостью пониманія, о какой до того понятія не имѣли. И, наконецъ, наступила очередь чудесъ искусственнаго освѣщенія всѣхъ свѣтовыхъ явленій, созданныхъ въ послѣднюю четверть XIX вѣка, когда достигнуты были небывалыя усовершенствованія въ области освѣщенія. Можно сказать, что никогда до того свѣтовые оттѣнки не передавались съ такой чуткостью и изысканностью.

А въ настоящее время? Можно только сказать, что каждое искусство страдаетъ недостатками, связанными съ его качествами. Импрессіонисты открыли воздухъ, зато они отрицаютъ линію, такъ какъ въ въ воздухѣ очертанія расплываются. Они открыли воздухъ, но зато они въ извѣстномъ смыслѣ отрицаютъ краски. Свѣтъ разлагаетъ краски, красочная поверхность распадается на разноцвѣтно-свѣтящіяся точки. Импрессіонисты, такимъ образомъ, упивались тончайшими нюансами расплывающихся въ свѣтѣ тоновъ. И тѣмъ, что они въ своихъ произведеніяхъ избѣгали всякой отчетливости линій, всѣхъ опредѣленныхъ красокъ, они часто нарушали декоративную перспективу своихъ картинъ. Ихъ картины производили издали часто впечатлѣніе неопредѣленнаго желто-фіолетоваго хаоса. Такимъ образомъ, въ концѣ вѣка создалась новая задача. Возникъ вопросъ, какъ отъ чистой красочности перейти къ декоративности.

Именно, этой задачей современная живопись до того очень мало интересовалась. Изучая произведенія классическаго искусства, легко убѣдиться, что старые мастера имѣли всегда въ виду соотношенія картины къ мѣсту, гдѣ она будетъ висѣть. Равеннскія мозаики, фрески Джіотто предназначались для того, чтобы наполнить всю церковь торжественной гармоніей, и написаны были такъ, чтобы производить впечатлѣніе даже на самомъ далекомъ разстояніи. Поэтому фрески Джіотто написаны большими выразительными линіями. Только мощныя красочныя сочетанія расчленялись по простымъ декоративнымъ законамъ. Всякіе натуралистическіе эффекты избѣгались. Всѣ детали въ линіяхъ одежды или рисункѣ пейзажа уничтожились для того, чтобы выдѣлялся только ясный силуэтъ. Картины писались такъ, чтобы ихъ было видно издалека и въ то же время, чтобы онѣ соотвѣтствовали всѣми своими линіями линіямъ зданія. Въ Голландіи возникла позже другого рода живопись. Въ противоположность монументальнымъ произведеніямъ итальянцевъ, маленькія картинки Яна ванъ-Эйка написаны штрихъ за штрихомъ съ мельчайшей точностью. Каждый волосокъ на бородѣ, каждая жилка на рукахъ, каждое украшеніе на платьяхъ зарисовывается съ величайшею реалистическою тщательностью. Янъ ванъ-Эйкъ могъ предаваться этой работѣ тонкими кистями, потому что его картины не были разсчитаны на впечатлѣніе издалека, а, напротивъ того, предназначались какъ миніатюры на молитвенникахъ, на то, чтобы ихъ разглядывали вблизи. Это были маленькіе домашніе алтарики. Кто хотѣлъ созерцать ихъ, отдергивалъ занавѣску и опускался на колѣни или становился прямо передъ ними. Точно такъ же объясняется манера позднѣйшихъ голландскихъ кабинетныхъ картинъ. Ихъ ставили большею частью на мольберты, и этимъ какъ бы давали понять тому, кто глядѣлъ на нихъ: если хочешь оцѣнить по достоинству тонкости этой картинки, встань, пожалуйста, вплотную передъ нею. И тогда, когда картины предназначались для украшенія стѣнъ, мелкое и тонкое письмо такихъ живописцевъ, какъ Доу и Міэрисъ, имѣло свое оправданіе, потому что узкія старо-голландскія комнаты вовсе не допускали возможности глядѣть на картину издалека. Если кто-нибудь изъ голландцевъ, какъ, напр., Венизъ, въ видѣ исключенія работалъ для фламандскихъ дворцовъ, то онъ тотчасъ же мѣнялъ свою манеру. Онъ понималъ, что картина, которая будетъ висѣть въ большой залѣ, должна отличаться не только по формату, но и по композиціи и стилю отъ картины, предназначенной для узкой комнаты.

Живопись XIX-го вѣка грѣшитъ, главнымъ образомъ, тѣмъ, что утратилось всякое пониманіе соотношеній картинъ къ помѣщенію, гдѣ онѣ висятъ. Стѣнная живопись въ общественныхъ зданіяхъ доходила иногда до чудовищности. Литературность живописи въ первой половинѣ XIX вѣка привела къ тому, что красота формъ и красокъ не принималась во вниманіе,—художники думали только о воспитательномъ

значеніи своихъ произведеній. Забывая о томъ, что картина должна прежде всего служить для украшенія, живописцы стремились преподать урокъ исторіи, увѣшивали стѣны историческими жанровыми картинами, совершенно не заботясь объ ихъ декоративномъ впечатлѣніи. Еще ужаснѣе обстояло дѣло въ частныхъ домахъ. Еще не такъ давно принято было вѣшать на стѣны маленькія фотографическія карточки или эстампы, которымъ мѣсто въ альбомѣ или папкѣ, такъ какъ на стѣнѣ они производятъ впечатлѣніе только черныхъ и бѣлыхъ пятенъ. Музеи и выставки тоже способствовали спутанности понятій. И тамъ помѣщали на одной и той же стѣнѣ самыя разнородныя произведенія: рядомъ съ большой алтарной картиной Рубенса красовались маленькія кабинетныя картинки Броуэра и Остада, или же огромная картина Делакруа вѣшалась рядомъ съ изящной вещицей Мейсонье. Такимъ образомъ, все болѣе утрачивалось пониманіе декоративныхъ цѣлей искусства. Никого даже не удивляло, когда оказывалось, что картина, понравившаяся и пріобрѣтенная на выставкѣ, производила дома издали впечатлѣніе дыры въ стѣнѣ, однообразной, грязновато-бурой плоскости.

Поворотъ къ лучшему начался раньше всего въ стѣнной живописи. Почти одновременно во всѣхъ странахъ начались попытки придавать стѣнной живописи декоративное значеніе въ убранствѣ комнатъ, умѣло распредѣляя сочетаніе красокъ и формъ. Но и въ отдѣльныхъ картинахъ стали приниматься во вниманіе ихъ декоративныя задачи. Наши комнаты не только свѣтлѣе, но и просторнѣе узкихъ старо-голландскихъ комнатъ, освѣщенныхъ выпуклыми окнами. Если же, несмотря на измѣнившіяся условія освѣщенія и размѣровъ помѣщеній, живописцы продолжали держаться манеры старыхъ мастеровъ, то это было явнымъ признакомъ эпигонства. Импрессіонизмъ прежде всего привелъ въ гармонію колоритъ картинъ съ болѣе свѣтлымъ освѣщеніемъ нашихъ комнатъ. Неоимпрессіонизмъ дополнилъ эту попытку, удѣляя особое вниманіе впечатлѣнію красокъ издалека. И дѣйствительно, манера писать точками придаетъ картинамъ монументальность. Вблизи маленькія красочныя точки кажутся пестрымъ хаосомъ, но издали онѣ превращаются въ пластичныя формы, такъ что неоимпрессіонистскія картины не теряются и въ самыхъ большихъ помѣщеніяхъ. Пуантилировка, т.-е. то обстоятельство, что поверхность картины не гладкая, а состоитъ изъ непрерывныхъ маленькихъ возвышеній и углубленій, и что поэтому нигдѣ нѣтъ отражающей плоскости, способствуетъ тому, что эти картины, подобно мозаикамъ, отовсюду равно видны. Безчисленные другіе художники добиваются другими средствами той же цѣли, т.-е. монументальности и декоративности впечатлѣнія. Упрощеніемъ формъ, красочностью пятенъ и подчиненіемъ красокъ декоративной цѣли художники стараются внести въ живопись ясность и гармонію колорита.

Но несомнѣнно, что и эта новѣйшая живопись тѣсно связана съ импрессіонизмомъ. Импрессіонизмъ научилъ схватывать тончайшіе оттѣнки движенія и выраженія,—и должна была возникнуть совершенно новая выразительность линій, когда начался переходъ къ стилизаціи, когда художники начали сводить всѣ безчисленныя подробности, которыя научились наблюдать, къ ихъ простымъ основнымъ формамъ Импрессіонизмъ, изучившій также съ научной тщательностью вліяніе свѣта на краски, тѣмъ самымъ открылъ множество совершенно новыхъ колоритныхъ оттѣнковъ. Мы ощущаемъ теперь сотню равноцѣнныхъ тоновъ (valeurs) тамъ, гдѣ прежде различали только десять. Красный, зеленый или синій цвѣта—эти названія сдѣлались теперь безсильными для передачи разнообразныхъ, безконечно расчленяемыхъ красочныхъ ощущеній. Точно такъ же должны были возникнуть красочныя гармоніи небывалаго до сихъ поръ богатства невиданной красоты и блеска, когда отъ реалистической разработки впечатлѣній отъ природы, художники перешли къ свободной симфонической композиціи красокъ, открытыхъ импрессіонизмомъ.

Таковъ въ своихъ главныхъ этапныхъ пунктахъ путь, который живопись совершила отъ начала XIX-го до начала XX-го вѣка. Познакомившись съ общимъ ходомъ движенія, мы теперь посмотримъ, какъ шло развитіе живописи въ отдѣльныхъ европейскихъ странахъ.

Франція.

Нужно начать съ Франціи, потому что она въ XIX-мъ вѣкѣ шла во главѣ всѣхъ движеній въ искусствѣ. Во Франціи развитіе живописи происходило почти съ драматической послѣдовательностью. Всѣ задачи, выдвинутыя въ теченіе вѣка, разрѣшались съ классическимъ совершенствомъ во Франціи ранѣе, чѣмъ гдѣ-либо.

Прежде всего нужно вспомнить о тѣхъ художникахъ, которые перешли уже законченными мастерами изъ XVIII-го вѣка въ XIX-й. До 1823-го года былъ еще живъ Прудонъ (Proudhon), нѣжный, элегическій живописецъ въ духѣ рококо. Его картины часто сравнивали съ картинами Корреджіо, но между ними гораздо больше различія, чѣмъ сходства. Не только формой, прямолинейностью стиля empire отличается Прудонъ отъ стараго мастера, но и своей подернутой слезами меланхоліей. У Корреджіо нѣтъ блѣднаго свѣта, скользящаго по бѣлоснѣжнымъ тѣламъ, нѣтъ легкой грусти, которая трепещетъ во всѣхъ картинахъ Прудона. Изъ всѣхъ художниковъ, стремившихся на перепутьи XVIII-го и XIX-го вѣковъ воскресить античное искусство, онъ былъ, несомнѣнно, самымъ утонченнымъ. Именно потому, что онъ вынесъ изъ рококо столько любви къ мягкости тоновъ, его картины и отличаются такой обаятельной мечтательной красотой.

Конечно, по своему вліянію, онъ далеко уступалъ другому художнику, который сдѣлался диктаторомъ въ искусствѣ уже во времена Революціи и потомъ прожилъ еще въ полнотѣ силъ первую четверть новаго вѣка. *Жакъ Луи Давидъ* (Jacques Louis David) былъ героемъ своего времени. Мягкость Прудона смѣняется у него геройской суровостью. Воинственный духъ Имперіи нашелъ въ немъ классическаго выразителя. Его портреты Наполеона, папы, Мюрата, кардинала Капрара символизируютъ грубое величіе эпохи, обоготворявшей силу. Вспомнимъ его гигантскую картину коронованія императрицы Жозефины,—она также поражаетъ застывшей торжественностью композиціи, какъ и металлической рѣзкостью красокъ. Въ этомъ и заключается особенность Давида. Конечно, онъ отошелъ отъ колорита рококо. Въ такихъ строгихъ, воинственно-суровыхъ картинахъ краски не должны ласкать взора мягкостью. Но онъ писалъ такъ жестко не потому, что не могъ иначе писать, а потому что не хотѣлъ. Его картины составляютъ полную противоположность произведеніямъ художниковъ рококо, но онѣ не хуже послѣднихъ. Давидъ сохранилъ и перенесъ въ новый вѣкъ всю изощренность вкуса, все техническое умѣніе минувшей эпохи; благодаря этому, французская живопись была избавлена отъ той утомительной борьбы за усовершенствованіе техники, которая обезсиливала лучшихъ художниковъ другихъ странъ.

То, чѣмъ для Людовика XIV-го былъ ванъ-деръ-Меленъ, для Наполеона сдѣлался *Жанъ Гро* (Jean Gros). Онъ взялъ на себя задачу изображать войны и побѣды императора. Его картины «Больные чумой въ Яффѣ», «Сраженіе при Эйлау» и «Наполеонъ передъ пирамидами», написанныя современникомъ всѣхъ этихъ событій, столь же важны для исторической живописи XIX-го вѣка, какъ для XVII-го «Сдача Бреды» Веласкеза или «Мюнстерскій миръ» Терборга. Если въ картинахъ Гро и чувствуется нѣкоторый театральный героизмъ, то это объясняется тѣмъ, что и самъ Наполеонъ любилъ театральные эффекты. Вспомнимъ его знаменитыя слова, сказанныя въ 1810-мъ году передъ пирамидами: «Солдаты! съ высоты этихъ памятниковъ на васъ смотрятъ сорокъ вѣковъ».

Портреты *Жерара* (Gerard) иллюстрируютъ перемѣну, наступившую въ политической жизни Франціи послѣ паденія Наполеона. Королевская власть возстановлена была на наслѣдственномъ престолѣ. Старое аристократическое общество, разсѣянное революціей, снова открыла свои салоны, и портретный стиль, ставшій спартански простымъ, снова сдѣлался чрезвычайно пышнымъ. На портретѣ Жака Луи Давида m-me де Рекамье имѣетъ строго демократическій видъ, у Жерара она превратилась въ придворную даму. У него, какъ на портретахъ ванъ-Дейка, открывается видъ на колоннаду дворца.

Правда, Жераръ былъ единственнымъ живописцемъ, который сталъ прославлять реставрацію Бурбоновъ. Творчество остальныхъ художниковъ не было ни въ какой связи съ дѣйствительностью, а напротивъ того, созрѣвало въ полномъ антагонизмѣ съ окружающей жизнью. Царствованіе Карла X было эпохой самой мрачной клерикальной реакціи. Снова открылись монастыри. Черныя полчища аббатовъ напали на страну, какъ туча саранчи. Это были тѣ позорные годы, о которыхъ Мюссе въ «Enfant du Siècle» говоритъ слѣдующее: «Когда юноши мечтали о славѣ, имъ отвѣчали: дѣлайтесь священниками. Когда они мечтали о чести, о силѣ, о любви, имъ повторяли: дѣлайтесь священниками». При такомъ положеніи дѣлъ литература и искусство должны были стать въ самую рѣзкую оппозицію ко всему существующему. Все кругомъ было мрачно, неподвижно, а въ искусствѣ разгорѣлась любовь къ пламеннымъ краскамъ и безудержному движенію. Власти тьмы, застою и реакціи противопоставляли зрѣлище міра, пламенѣющаго красками, ведущаго титаническую борьбу. Вотъ, что означаетъ для Франціи слово «романтизмъ». Въ Германіи романтизмъ носилъ тихо созерцательный, грустно элегическій характеръ, во Франціи же онъ сдѣлался дикимъ и возбужденнымъ. Тамъ началось нѣчто, напоминающее эпоху «бури и натиска» въ Германіи въ дни молодости Шиллера и Гете.

Первымъ выступилъ рано умершій художникъ *Теодоръ Жерико* (Théodore Gericault). Онъ писалъ все, въ чемъ видѣлъ красочность и силу, страсть и движеніе. Онъ любилъ офицерскіе мундиры за ихъ яркость, дико несущихся лошадей за ихъ безудержность и силу волны за то, что онѣ угрожаютъ, несутся и неистовствуютъ, рокочутъ и разбиваются на тысячу брызговъ. Онъ любилъ борющихся, страдающихъ людей, такъ какъ борьба и страсть составляли душу романтизма. Съ именемъ Жерико связана, главнымъ образомъ, картина «Плотъ Медузы», но она не вполнѣ характерна для него. Пережитки классицизма, сказавшіеся въ этой картинѣ, мѣшаютъ непосредственности впечатлѣнія. Поразительнѣе всего Жерико въ картинахъ меньшихъ размѣровъ, которыя онъ писалъ для себя, а не для выставокъ. Его скачущіе по полю жокеи, его борющіяся лошади, у которыхъ каждая жилка дрожитъ отъ нервности движенія, принадлежатъ по выразительности и живости къ самымъ мощнымъ произведеніямъ молодой поры романтизма.

Делакруа (Delacroix) относится къ Жерико такъ, какъ въ старой исторіи искусства Тиціанъ относится къ Джіорджіоне. Съ одной стороны, молодой, дерзновенный титанъ, который предвосхитилъ результаты цѣлаго періода послѣдовательнаго развитія, а съ другой—мастеръ, который въ теченіе длинной трудолюбивой жизни заканчиваетъ то, къ чему проложилъ путь первый. И Делакруа, подобно Жерико, писалъ все, въ чемъ есть борьба и сильная страсть, красочность и пламенность. Его главнымъ источникомъ была поэзія. Изъ Данте и Шекспира, изъ Гете и Байрона онъ бралъ самыя бурныя и дикія сцены. Онъ любилъ также Библію и сказанія о святыхъ, какъ предлогъ для изображенія стихійныхъ страстей и жестокости. Кромѣ того, онъ восторгался борьбой Греціи за свое освобожденіе. Судьба маленькой геройской націи, подпавшей подъ иго варваровъ, была какъ разъ подходящей темой для этихъ художниковъ, захваченныхъ волной байронизма. А отъ преклоненія передъ Греціей Делакруа перешелъ къ увлеченію Востокомъ, который сдѣлался преимущественнымъ источникомъ вдохновеній для романтиковъ. Когда послѣ короткаго плаванія путешественникъ высаживался на берегъ Алжира или Туниса, ему могло показаться, что онъ переплылъ потокъ временъ, океанъ вѣковъ. Передъ его глазами были люди, сидѣвшіе на солнцѣ въ такихъ же пестрыхъ одеждахъ, въ какихъ ходили ихъ предки много вѣковъ тому назадъ. Взорамъ открывались зданія, жалкія и грязныя, но изъ-подъ этой обнищалости сверкалъ еще сказочный блескъ ихъ былого величія. Пейзажи поражали безпредѣльнымъ богатствомъ пышной тропической растительности. Востокъ сдѣлался духовной родиной Делакруа. Онъ любилъ его за то, что люди, населявшіе его, были такъ стихійны и дики, за то, что всѣ страсти, ненависть, ярость, фанатизмъ проявлялись тамъ еще во всей своей первобытной силѣ. Но и Востокъ не былъ крайней границей владѣній Делакруа. Ему было все равно, что возсоздавать—Востокъ ли, или свою родину, средніе вѣка или античный міръ, пейзажи или животныхъ. Онъ изображаетъ пышущую ярость борющихся лошадей, львовъ и тигровъ, дикую ярость стихій, пѣнящіяся, разсыпающіяся на тысячи брызговъ волны, которыя несутся къ берегу подъ хлещущимъ ихъ вѣтромъ. Теодоръ Сильвестръ вѣрно опредѣлилъ его въ слѣдующихъ словахъ, написанныхъ послѣ смерти Делакруа въ 1863 году: «Умеръ живописецъ чистой расы, у котораго сіяло солнце въ головѣ, а въ сердцѣ бушевала буря. Онъ въ теченіе сорока лѣтъ игралъ на всѣхъ струнахъ человѣческой души, и его мощная, наводившая ужасъ кисть переходила отъ святыхъ къ воинамъ, отъ воиновъ къ любящимъ, отъ любящихъ къ тиграмъ, отъ тигровъ къ цвѣтамъ».

И вокругъ солнца Делакруа вращался цѣлый планетный кругъ менѣе значительныхъ художниковъ. Такъ же, какъ Давидъ для предыдущаго поколѣнія, Делакруа сталъ центромъ художественной жизни въ эпоху романтизма. Именно, въ эти годы Франція создала великое, достойное преклоненія искусство. Повсюду точно вырастая изъ-подъ земли, появлялись новые таланты, но по всеобъемлющей силѣ никто не могъ сравниться съ Делакруа. Другіе художники раздѣлили между собой различныя категоріи его сюжетовъ и довольствовались каждый частицей того, что писалъ Делакруа.

Востокъ сдѣлался достояніемъ *Декана* (Decamps). Послѣ того, какъ Делакруа разсказалъ въ своихъ картинахъ о жестокости и кровавыхъ войнахъ на Востокѣ, Деканъ сталъ изображать пеструю восточную толпу, черныхъ рабовъ, роскошно осѣдланныхъ коней, базары, гаремы и минареты, палящій зной солнца, душный воздухъ, тропическую яркость растительности. *Теодора Шассеріо* (Théodore Chasseriau) можно сравнить съ Альфредомъ де Мюссе, поэтомъ съ пламеннымъ сердцемъ. Дикимъ вихремъ пронеслась его кипучая жизнь, и въ тридцать шесть лѣтъ его не стало. Женщина, которая владѣла его думами, была также богиней, которой онъ преклонялся въ своемъ творчествѣ. Ни одинъ другой художникъ въ то время не

умѣлъ передать изысканную ритмичность обнаженнаго женскаго тѣла съ такимъ чутьемъ, какъ онъ. Марсельскій волшебникъ колорита *Монтичелли* (Monticelli) завершилъ путь, на который вступилъ романтизмъ. Делакруа освободилъ краски изъ плѣна пластическихъ формъ, а у Монтичелли колоритъ пользуется правами единовластія, и краски бушуютъ, какъ громко несущіеся звуки оркестра. Рисунокъ упраздненъ, содержаніе отрицается, художникъ составляетъ только съ упоеніемъ пышные букеты красокъ.

Конечно, исчерпывающимъ выраженіемъ французскаго духа романтическое искусство не было. Наиболѣе національнымъ изъ всѣхъ французскихъ художниковъ былъ Пуссенъ, наиболѣе національнымъ изъ всѣхъ французскихъ философовъ—Декартъ. И эта математичность и ясная разсудочность такъ глубоко лежатъ въ характерѣ французовъ, что даже рококо, при всей своей капризности и затѣйливости,—ничто иное, какъ правильность наоборотъ, а не свобода. И даже Делакруа при всей своей дикой восторженности преклонялся передъ правильной академической поэзіей Расина. Поэтому, на ряду съ искусствомъ, которое ставило выше всего красоту и выразительность красокъ, и теперь процвѣтала живопись, для которой все сводилось къ благородству формъ и линій, къ твердой архитектоникѣ композиціи.

То, чѣмъ для романтиковъ сталъ Востокъ, для этихъ художниковъ была попрежнему Италія, гдѣ нѣкогда искали вдохновеній Пуссенъ и многіе другіе. Они писали этюды въ флорентинскихъ и римскихъ церквахъ и музеяхъ и, вернувшись домой, справлялись при помощи этихъ этюдовъ съ монументальными предпріятіями своего времени. *Ипполитъ Фландренъ* (Hippolyte Flandrin) украшалъ парижскія церкви живописью въ духѣ флорентинскихъ примитивовъ. *Поль Шенаваръ* (Paul Chenavard) воплощалъ въ манерѣ Синьорелли и Микэль Анджело очень новые и самобытные замыслы. Другіе пользовались пребываніемъ въ Италіи не только для изученія старыхъ мастеровъ, но и для наблюденій надъ живой дѣйствительностью. *Леопольдъ Роберъ* (Léopold Robert) видѣлъ задачу своей жизни въ томъ, чтобы «прославить благородство итальянскаго народа, въ которомъ еще сохранились черты героическаго величія ихъ предковъ». Конечно, тонкости колорита или даже правдивости въ его картинахъ нечего искать. Для этого онъ былъ еще слишкомъ близокъ къ классической школѣ. Онъ глядѣлъ на современныхъ итальянцевъ какъ на Давида, Микэль Анджело, надѣлялъ ихъ движеніями греческихъ статуй и составлялъ изъ нихъ живыя картины, группируя ихъ по правиламъ пирамидальныхъ композицій. Не живая дѣйствительность, а ватиканскій музей создалъ его стиль. Но такъ какъ онъ внесъ нѣчто новое въ живопись своими сюжетами, то историкъ искусства долженъ упомянуть о немъ.

Но есть художникъ, который опровергъ собой все, что когда-либо говорилось худого о классицизмѣ. *Энгръ* (Ingres), если его противопоставить романтикамъ,—холодный каменный сфинксъ, ледяной, какъ будто бездушный, но все же сверхчеловѣчески мощный. Его называли холоднымъ строителемъ. Особенно отмѣчалось въ немъ то, что онъ строилъ свои картины строго обдуманно, точно доказывая математическія формулы, то, что онъ всю жизнь заковывалъ въ желѣзный панцырь незыблемо твердыхъ правилъ. Все это совершенно вѣрно. И все же Энгръ принадлежитъ къ тѣмъ рѣдкимъ мастерамъ, которые покоряютъ себѣ и противящихся имъ. Есть какое-то несравненное величіе въ строгой пластичности его обнаженныхъ тѣлъ. Поразительно, съ какой увѣренностью поставлены модели на его портретахъ. Ему даже удается производить неотразимое впечатлѣніе и колоритомъ своихъ картинъ. Правда, краски его сухи и скульптурно рѣзки, но въ этой сухости есть своеобразная прянная прелесть. Въ особенности хороша у него ледяная, но изысканная гармонія холодныхъ цвѣтовъ, свѣтло-синяго, свѣтло-желтаго и свѣтло-сѣраго.

Всѣ эти мастера были цѣльными натурами, ясно опредѣлившимися и самобытными. Къ какой бы они школѣ ни принадлежали, къ романтической или классической,—они выражали самихъ себя, служили искусству. За такими крупными личностями слѣдуютъ обыкновенно меленькія, за сильными слабыя, за рѣзко выраженными индивидуальностями—люди, склонные къ компромиссамъ. Живопись опять пошла по тому же пути, по которому шла политическая жизнь. Клерикальная реакція смѣнилась здравомыслящей буржуазной монархіей, которая, войдя въ соглашеніе съ либерализмомъ обманула народъ миражемъ благоустроенной свободы. И эта благоустроенная свобода, этотъ juste-milieu сталъ девизомъ и художниковъ. Прежде они были врагами буржуазности, теперь сами превратились въ буржуа.

Теперь мы снова полюбили простодушіе той эпохи, время нашихъ дѣдушекъ и бабушекъ. Оно со́здало много симпатичнаго, много милаго. Особенно чаруютъ и теперь портреты того времени. Мы находимъ много схожаго съ нами въ этихъ господахъ, одѣтыхъ въ длинные сюртуки, носящихъ черные шелковые галстуки. Намъ нравятся эти благонравныя молодыя дѣвушки, для которыхъ маргаритка или василекъ становятся источникомъ скромныхъ мечтаній; онѣ такъ задумчиво, такъ неловко и такъ мило сидятъ на такихъ несказанно безвкусныхъ стульяхъ изъ краснаго дерева и держатъ въ рукахъ золотообрѣзныя книжки стиховъ. Обнаженныя тѣла тоже привлекательны особымъ отпечаткомъ простодушности и добродѣтели. Нѣтъ никакой разницы, въ платьѣ ли молодая дѣвушка или для разнообразія сняла сорочку. Она остается все той же застѣнчивой, честной дѣвицей изъ бюргерской семьи добраго стараго времени со своими напомаженными, туго заплетенными косами и съ букетомъ полевыхъ цвѣтовъ въ рукахъ. Среди произведеній *Жозефа Кура* (Ioseph Court) и *Ари Шефера* (Ary Scheffer) есть не мало образцовъ этого рода живописи.

Но въ общемъ эта эпоха была очень жалка и бѣдна. Чтобы убѣдиться въ ничтожности тогдашней живописи, достаточно посмотрѣть въ версальскомъ музеѣ на гигантскія полотна, въ которыхъ *Орасъ Верне* (Horace Vernet) исполнялъ съ такой грубой хвастливостью бравурныя аріи французской исторіи отъ Карла Великаго и до сомнительнаго по удачѣ африканскаго похода Луи Филиппа. Мощныя картины, въ которыхъ Гро воспѣвалъ эпопею Наполеона, смѣнились жалкими, ученически исполненными военными донесеніями. Наряду съ батальными картинами, историческая живопись тоже проникласъ буржуазностью.

Когда Делакруа трактовалъ такого рода сюжеты, то пользовался старинными костюмами только для бурныхъ красочныхъ оргій. Или же онъ писалъ мощныя историческія фигуры для того, чтобы противопоставить своему собственному мелкому и сѣрому времени мощное прошлое, стихійно-бурную жизнь старины. Историческая живопись была для романтиковъ оружіемъ, которымъ они боролись противъ мѣщанскаго духа времени. А теперь буржуазное общество увидѣло въ томъ, что должно было разбудить его отъ спячки, только матеріалъ для обогащенія своихъ знаній. Историческая живопись оказалась очень полезной: благодаря ей, можно было, посѣщая художественныя выставки, освѣжить пріобрѣтенныя въ гимназіи историческія знанія. Характеръ исторической живописи тѣмъ самымъ измѣнился—уроки исторіи въ краскахъ замѣнили прежнія оргіи красокъ на картинахъ, имѣвшихъ совершенно независимое отъ сюжета значеніе. *Эженъ Деверье* (Eugene Deverier) былъ первымъ живописцемъ, который продѣлалъ эту эволюцію. Своей картиной «Пріемъ Колумба испанской королевской четой послѣ открытія Америки» онъ создалъ первый образецъ скучныхъ иллюстрацій, которыя съ этихъ поръ стали появляться во всѣхъ европейскихъ странахъ. *Никола Роберъ Флери* (Nikolas Robert Fleury) написалъ императора Карла V въ монастырѣ св. Юста, Варѳоломеевскую ночь и религіозный диспутъ въ Пуасси; и всѣмъ этимъ картинамъ онъ старался придать отпечатокъ архаичности заимствованіями у старыхъ мастеровъ. Наибольшій успѣхъ въ области исторической живописи выпалъ на долю *Поля Деларош*а (Paul Delaroche), потому что онъ старался не только поучать, но и дѣйствовать на чувствительность зрителей. Уже его первыя картины 1831 года—«Сыновья Эдуарда въ Тоуэрѣ» и «Кромвель у гроба Карла I»—сразу завоевали ему симпатіи публики. Впослѣдствіи, написавъ портреты Ришелье, Мазарини, Страфорда, затѣмъ «Казнь Жанны Грэй» и «Убійство герцога Гиза», онъ сдѣлался однимъ изъ популярнѣйшихъ французскихъ художниковъ. Какъ это могло случится? Конечно, слава Деларош—новое доказательство того, что въ искусствѣ гласъ народный вовсе не гласъ Божій. Делакруа былъ слишкомъ необузданъ и высокъ для публики этой добродушно буржуазной эпохи,—и въ этомъ причина успѣха Деларош; его любили за то, что онъ вполнѣ удовлетворялъ требованіямъ здравомыслящаго большинства. Публика не видѣла, что герои міровой исторіи превращены у него въ глупыхъ статистовъ, но зато восторгались точностью комнатныхъ обстановокъ на картинахъ и виликолѣпіемъ одеждъ. А его мелодраматичные сюжеты были какъ разъ въ мѣру трогательны, чтобы умилять, но не разстраивать нервы. Все это дѣлало Деларош любимцемъ публики того времени.

Когда жизнь минувшихъ временъ изображалась не въ столкновеніяхъ противорѣчивыхъ началъ, а въ спокойные моменты, и когда форматъ картинъ былъ не въ натуральную величину, а въ уменьшенномъ видѣ, то это называлось исторической жанровой живописью. *Леонъ Конье* (Leon Cogniet), *Александръ Гессъ* (Alexandre Hesse) и *Шарль Контъ* (Charles Comte) стали искать въ біографіяхъ старинныхъ художниковъ и ученыхъ интересные эпизоды для повѣствованія. Беллини въ своей мастерской, Карлъ V и Таціанъ, Встрѣча Рафаэля и Микель Анджело въ Ватиканѣ, Микель Анджело, ухаживающій за своимъ слугой, Тинторетто, рисующій свою умершую дочь при свѣтѣ лампы, кардиналъ, открывающій талантъ Рибейры—вотъ сюжеты, разработка которыхъ имѣла большой успѣхъ въ то время. Даже когда такой художникъ, какъ *Біаръ* (Biard) въ видѣ исключенія бралъ сюжетъ изъ современной жизни, то долженъ былъ придать ему жанровый характеръ, чтобы заинтересовать публику: картину безъ повѣствовательнаго содержанія въ то время совсѣмъ не могли себѣ представить.

Чтобы разбить иго филистерства, чтобы вернуть живописи, ставшей служанкой исторической науки, положеніе полноправной хозяйки дома, живописцамъ нужно было пренебречь грубыми требованіями толпы, уйти отъ житейской суеты и выражать въ формахъ и краскахъ только себя, только свои внутреннія переживанія. Этой побѣдой чисто художественнаго начала искусство обязано пейзажистамъ. Мелочность и вульгарность буржуазнаго либерализма и подвинули художниковъ на исканіе новизны. Чтобы забыть академію и выставки, чтобы быть подальше отъ политическихъ золъ, живописцы стали покидать города, уходить въ лѣса и поля, къ вѣчно прекрасной, величественной природѣ. Одновременно съ иллюстраціями на историческія темы расцвѣла и пейзажная живопись. На сцену выступили *Коро* (Corot), *Руссо* (Rousseau), *Дюпре* (Dupré), *Діазъ* (Diaz) и *Добиньи* (Daubigny)—творцы paysage intime. Въ ихъ произведеніяхъ впервые отразилось трепетное тяготѣніе современнаго человѣка къ священной тишинѣ природы, жажда уйти отъ шума и суеты большихъ городовъ. Въ этомъ, главнымъ образомъ, и заключается отличіе названныхъ художниковъ отъ пейзажистовъ прежнихъ временъ. Технически они держатся старыхъ традицій. Они пишутъ выдержанныя въ благородномъ стилѣ кабинетныя картины, которыя напоминаютъ своей красотой музейныя произведенія стараго времени и гораздо ближе къ картинамъ Рюисдаля, Гоббемы и Вато, чѣмъ къ позднѣйшимъ расплывающимся въ волнахъ свѣта пейзажамъ импрессіонистовъ. Но внутреннее настроеніе другое. Все создается ощущеніями и желаніями. Крестьянинъ, который изъ года въ годъ живетъ въ деревнѣ, иначе чувствуетъ природу, чѣмъ горожанинъ, который вырывается на нѣсколько дней изъ городской тѣсноты и копоти на деревенскій просторъ. Для крестьянина окружающая его обстановка нѣчто будничное, привычное. А горожанинъ чувствуетъ, что, наконецъ, можетъ вздохнуть свободно. У него расширяется грудь. Онъ упоенъ. И чѣмъ невзрачнѣе, чѣмъ тише и интимнѣе какая-нибудь мѣстность, тѣмъ больше она ему даетъ того, о чемъ онъ тоскуетъ среди городской суеты: спокойствія. Старые голландцы въ Гарлемѣ, Дельфтѣ и Роттердамѣ были еще слишкомъ близки къ природѣ, чтобы испытывать такія ощущенія. Они искали красоты, необычайности. Пейзажъ былъ для нихъ только декораціей. А произведенія живописцевъ барбизонской школы проникнуты той любовью къ природѣ, которая вылилась съ такой красотой въ письмѣ Торэ къ Теодору Руссо. «Помнишь ли ты то время,—писалъ Торэ,—когда мы садились на подоконники нашихъ мансардъ, спускали ноги на крышу и смотрѣли на углы домовъ и трубы? Ты

еще, прищуривъ глаза, сравнивалъ ихъ съ горами и деревьми. Помнишь маленькое дерево въ саду Ротшильда? Мы его увидали въ пространствѣ между двумя крышами. Это была единственная зелень, доступная нашимъ взорамъ. Каждый новый побѣгъ молодаго тополя радовалъ насъ весной, а осенью мы считали падающіе листья». Этихъ словъ за сто лѣтъ до того никто бы не написалъ. Да и картины художниковъ изъ Фонтенебло съ ихъ скромными сюжетами, ихъ нервной любовью къ природѣ, могли быть написаны лишь послѣ того, какъ современная жизнь большихъ городовъ научила художниковъ созерцать съ такой чуткостью чудеса природы.

Теодоръ Руссо (Theodore Rousseau) былъ пластикомъ этой группы. Онъ любилъ все твердое, рѣзко очерченное: ущелья скалъ, голыя горы, гранитныя глыбы, мощныя вѣковыя деревья, которыя протягиваютъ къ небу свои костлявые сучья, какъ допотопныя исполины, старую порыжѣвшую листву, которая свѣшивается съ вѣтвей твердая, какъ сталь, не колеблемая ни малѣйшимъ дуновеніемъ вѣтерка. Руссо не хочетъ, чтобы краски слишкомъ скрывали очертанія формъ, и картины его поэтому выдержаны въ простыхъ и темныхъ тонахъ. Онъ не стремится поражать эффектами освѣщенія и создавать этимъ настроеніе. Но въ его простотѣ чувствуется глубина чувства, и картины его—живыя свидѣтельства проникновенной любви къ природѣ.

Коро (Corot) менѣе скульптуренъ, но болѣе музыкаленъ. Его картины не отличаются твердостью и ясностью; напротивъ того, въ нихъ контуры скорѣе расплывчатые. Мощныя линіи и твердыя формы не привлекаютъ его въ природѣ—онъ любитъ все мягкое, волнистое, гибкое. На его картинахъ поэтому нѣтъ утесовъ, каменныхъ глыбъ. Онъ не пишетъ дубовъ, каштановъ и вязовъ, а предпочитаетъ осину, тополь, березу съ ея бѣлымъ тонкимъ стволомъ и дрожащими листьями, иву съ ея гибкими вѣтвями, мечтательно покачивающимися на воздухѣ. Его любимымъ временемъ года была не осень, когда листья сухо висятъ на вѣтвяхъ, а весна, когда молодые побѣги тихо и боязливо трепещутъ на вѣтру. Онъ любилъ тихіе берега, гдѣ блѣдно-зеленые кусты, свѣшиваясь съ нѣжно сѣрыхъ стѣнъ, наклоняются къ водѣ, любилъ небо, тающее въ зеркалѣ озера, лодки, тихо качающіяся на волнахъ, легкія облака, несущіяся по горизонту. Онъ писалъ испаренія, растилающіяся надъ озерами, нѣжную дымку, покрывающую землю въ вечерній часъ. Въ противоположность Руссо, его привлекали не рѣзко очерченные контуры предметовъ, а все безформенное, не осязательное, подернутое. Дуновенія, благоуханія, трепетъ, таинственность—вотъ содержаніе его творчества.

Жюль Дюпре (Jules Dupré) относится къ Коро, какъ Бетховенъ къ Моцарту. Все, что онъ писалъ, насыщено атмосферой грозы. Мы видимъ на его картинахъ не тихія зрѣлища природы, а неистовство стихій, не медленные ручейки, а пѣнистыя бурныя воды, не серебристые сумерки, а изжелта-черныя тучи, несущіяся по небу, какъ мрачные демоны, не качающіяся на вѣтру нѣжныя весеннія деревья, а мощныхъ древесныхъ исполиновъ, въ верхушкахъ которыхъ проносится ураганъ. Безумная ярость стихій, удушливая атмосфера передъ грозой или задыхающаяся истома природы послѣ бури—таковы его излюбленные мотивы.

Въ сверкающихъ картинахъ *Діаза* (Diaz) сказывается темпераментъ южнаго француза. У него много общаго съ его соотечественникомъ Монтичелли. Подобно сверкающимъ, искрящимся фигурнымъ картинкамъ Монтичелли, сверкаютъ и лѣсные пейзажи Діаза съ бѣлыми тѣлами, лежащими на мху, или съ фигурами пестро разряженныхъ крестьянокъ на золотисто желтыхъ песчаныхъ дорожкахъ. Солнечные лучи струятся, какъ дождь Данаи сквозь верхушки деревьевъ. Осыпавшіеся листья, капризно позолоченные вечернимъ солнцемъ, покрываютъ землю. Особенно виртуозно умѣлъ онъ возсоздавать красочныя чудеса осени, когда старыя деревья сверкаютъ безчисленными красками, какъ гигантскіе букеты, то темно-зеленые, то коричневые, то золотисто-желтые или багровые.

Добиньи (Daubigny) великолѣпно изображаетъ весну. Онъ только не такъ нѣженъ, не такъ волшебенъ, какъ Коро—онъ больше тяготѣетъ къ землѣ, въ немъ больше деревенскаго, больше сельской дѣйствительности. Не дріады и нимфы, а крестьяне и крестьянки населяютъ его пейзажи. Слышится не свистъ вѣтра, а шумъ вѣтряныхъ мельницъ. Пахнетъ сѣномъ. Гогочутъ утки. Лягушки квакаютъ. Цвѣтетъ яблоня и хорошенькія крестьянскія дѣвушки развѣшиваютъ для просушки бѣлье. Впечатлѣніе отъ картины получается такое, точно стоишь у окна въ деревнѣ и глядишь на распускающуюся, расцвѣтающую природу.

На ряду съ пейзажистами появились художники-анималисты. Это вполнѣ понятно, потому что мирныя зрѣлища природы прекрасно завершаются именно видомъ усталыхъ, сонныхъ животныхъ. *Труайонъ* (Troyon) съ чисто скульптурной силой писалъ тяжелыя мясистыя тѣла быковъ съ ихъ мощными формами и огромными силуэтами. Въ его картинахъ разлито первобытно-гомерическое настроеніе. Но не только эти пейзажисты и анималисты полюбили фонтенблосскій лѣсъ. Тамъ жилъ и *Жанъ Франсуа Милле* (Jean François Millet), провозгласившій въ своемъ творчествѣ великое евангеліе нашего времени—евангеліе труда.

Для того чтобы вполнѣ понять значеніе Милле, нужно разсматривать его въ связи со всей исторіей искусства. Странное дѣло, — начиная съ XVII вѣка написано было безконечное количество картинъ изъ крестьянской жизни, но въ нихъ во всѣхъ не затронута одна тема: въ крестьянинѣ видѣли смѣшного простофилю или счастливца съ завидной участью, но сущности крестьянской жизни, ея содержанія художники касались чрезвычайно рѣдко. Великое слово «я работаю» почти никогда не звучитъ въ этихъ картинахъ. Милле первый подошелъ къ темѣ, которой до него избѣгали. Онъ сталъ изображать мужчинъ за плугомъ, за удобреніемъ полей, сѣнокосомъ, рубкой деревьевъ и копаніемъ земли, женщинъ—за собираніемъ картофеля, подбираніемъ колосьевъ и собираніемъ хвороста. Земля дымится, передъ взоромъ разстилаются поля и нивы. Вся жизнь крестьянскаго населенія возсоздана въ его картинахъ. «Человѣкъ трудится до вечера»—вотъ содержаніе его мощнаго эпоса. Но какимъ путемъ сложилось творчество Милле? Почему

именно онъ сдѣлался великимъ изобразителемъ полевыхъ работъ? Отвѣтъ, казалось бы, простой: онъ самъ вышелъ изъ народа. Онъ хорошо зналъ по собственному опыту тѣ полевыя работы, отъ которыхъ загораетъ лицо и пухнутъ руки. До конца своихъ дней онъ жилъ, какъ крестьянинъ. Его можно было встрѣтить бродящимъ по полямъ и лугамъ въ Барбизонѣ въ крестьянской синей блузѣ, въ поношенной соломенной шляпѣ и въ деревянныхъ башмакахъ. Онъ строилъ себѣ самъ клѣть для домашней птицы, сажалъ овощи и самъ же обрабатывалъ свою маленькую землицу. Онъ общался съ крестьянами не какъ пріѣхавшій на время туристъ, а какъ человѣкъ, принадлежащій къ ихъ міру. Поэтому-то ему и было дано первому изобразить не одну только внѣшнюю, показную сторону крестьянской жизни, а ея сущность, и притомъ возсоздать ее такой, какой ее видятъ сами крестьяне. Четвертое сословіе, къ которому онъ принадлежалъ, создало въ его лицѣ толкователя своей жизни изъ своей же среды. Такое объясненіе вполнѣ допустимо. Но прежде чѣмъ принять его, слѣдуетъ вспомнить, что Милле—не единственный художникъ, изображавшій крестьянскую жизнь. И тирольскій живописецъ Дефрегеръ былъ крестьянинъ. Онъ, какъ и Милле, пасъ скотъ и работалъ на полѣ. И все-таки онъ бралъ изъ крестьянской жизни совсѣмъ другое и разсказывалъ не о профессіональномъ трудѣ крестьянъ, а только о радостяхъ и печаляхъ въ горныхъ деревушкахъ. Поэтому тотъ фактъ, что Милле былъ крестьянинъ, еще не объясняетъ характера его живописи. Объясненіе скорѣе заключается въ томъ, что онъ былъ однимъ изъ первыхъ художниковъ, взглянувшихъ на крестьянскую жизнь не глазами собирателя анекдотовъ, а глазами истиннаго живописца. Вѣдь встрѣчаются же въ деревняхъ люди мощнаго сложенія, съ титанически величественными движеніями. Развѣ не чувствуется торжественный ритмъ въ движеніяхъ сѣятеля, который твердо шагаетъ по полю, широко вздымая руку съ зерномъ? Развѣ нѣтъ величія въ движеніи дровосѣка, который широко замахнувшись топоромъ собирается повалить наземь стараго, разрыхлѣвшаго лѣсного гиганта? Развѣ не могъ бы жнецъ, заносящій косу, быть одной изъ апокалиптическихъ фигуръ сметателей всего жизнь имѣющаго? Ясно чувствуется, что эти движенія кажутся такими величественными потому, что съ начала временъ они передаются неизмѣнными изъ поколѣнія въ поколѣніе. Эти люди внушаютъ благоговѣніе къ себѣ тѣмъ, что они ближе къ природѣ, чѣмъ мы: они такъ же глубоко пустили корни въ землю, на которой стоятъ, какъ деревья и скалы. Въ часы сумерекъ, когда и краски уходятъ на покой и однѣ только формы еще говорятъ, весь пейзажъ принимаетъ какой-то довременный видъ. Гигантомъ кажется пастухъ на виднѣющейся тамъ высотѣ, призракомъ кажется рыбакъ, стоящій въ своей лодкѣ. Природа и люди сливаются въ мощной мистической гармоніи. Природа кажется пьедесталомъ вѣчности, на которомъ фигуры высятся торжественно, какъ статуи.

Это чутье стихійнаго языка, какимъ говорятъ формы природы, было художественнымъ даромъ, который Милле получилъ въ колыбели. Повидимому, онъ—натуралистъ чистѣйшей воды. Онъ избѣгалъ всякихъ ретушей, излюбленныхъ цеховымъ идеализмомъ, оставлялъ своимъ крестьянамъ всѣ шрамы, всѣ мозоли и слѣды постоянной работы на тѣлѣ, писалъ ихъ согбенныя спины, кривыя колѣни, широкія неуклюжія ноги, грубыя, загорѣлыя руки. И относительно одежды онъ строго придерживался правды. Шерстяныя юбки и грубыя холщевыя блузы, толстые головные платки, грубые плащи и тяжелые, обитые гвоздями сапоги,—все это изображено такимъ, какъ дѣйствительно носитъ работающій крестьянинъ. Онъ живетъ на картинахъ Милле во всей своей деревенской подлинности, во всей своей неотесанности. Но все-таки при болѣе внимательномъ изученіи его произведеній видно, что это не копіи съ природы а скорѣе экстрактъ дѣйствительности. Все мелкое, отвлекающее отъ сущности, Милле не вноситъ въ силуэты своихъ крестьянъ. Онъ не мѣняетъ вида одежды, но сводитъ ее къ основнымъ формамъ, такъ что она получаетъ несравненную пластическую опредѣленность. Юбки укладываются въ скульптурныя складки, деревянныя башмаки становятся какъ бы постаментами для статуй. Онъ не мѣняетъ лицъ, но стираетъ все безразличное, индивидуально-портретное, передаетъ только характерность рѣзкихъ типичныхъ чертъ. Точно также онъ умѣетъ схватывать съ необычайной увѣренностью каждое движеніе въ самый выразительный и сильный моментъ. И стихійное чувство простора, съ которымъ фигуры помѣщены среди пейзажа, еще болѣе усиливаетъ героически-торжественное впечатлѣніе. Какъ будто нѣтъ ничего на всемъ широкомъ пространствѣ. Плоское, изрытое глубокими бороздами, дымящееся поле медленно тянется широкими волнами до самаго горизонта, гдѣ оно сосредоточенно выдержанной линіей касается неба. Вокругъ пусто. Только плугъ, борона, мѣшокъ съ картофелемъ, ведро стоятъ среди поля. Куча навоза, приземистая церковная башня, группа деревьевъ прерываютъ слегка линію горизонта. Этими поставленными на первый планъ предметами и маленькими башнями, сливающимися съ небомъ, Милле достигаетъ двойной цѣли. Они служатъ ему, во-первыхъ, для того, чтобы придать перспективѣ необычайную силу иллюзіи. Сверхъ того, земля, раздѣленная на опредѣленныя группы формъ, все-таки остается главнымъ въ картинѣ, твердой основой для жизни фигуръ. Кажется, что обозрѣваешь земной шаръ, что духъ земли невидимо скользитъ по далямъ. И въ то же время чувствуется, что малѣйшій кусокъ вспаханной земли, тянущейся вдаль, удобрялся потомъ цѣлыхъ поколѣній трудящихся людей. О торжественномъ впечатлѣніи, которое производятъ картины Милле, много писалось. Его величіе находили въ томъ, что онъ преображаетъ будничное въ возвышенное, что, несмотря на повседневность сюжетовъ, въ его картинахъ есть отзвуки греческихъ божествъ и библейской живописи великихъ средневѣковыхъ мастеровъ. Трехъ «Собирательницъ колосьевъ» называли парками нищеты. «Женщина, стерегущая корову», писалъ Готье, «стоитъ въ своихъ деревянныхъ башмакахъ на полѣ, какъ древняя Кибелла». «Женщины, несущія хворостъ», похожи на греческихъ канефоръ со своими связками на головахъ. Напиши Милле крестьянку, пасущую овецъ,—и она бы казалась Женевьевой, святой заступницей Парижа. Крестьянская семья, которая возвращается вечеромъ съ поля, напоминала бы бѣгство въ Египетъ. Къ написан-

нымъ имъ отдыхающимъ жнецамъ можно было бы сдѣлать надпись: «Руѳь и Воозъ». И дѣйствительно, глядя на картины Милле, можно, по желанію, вспоминать о Библіи, равно какъ объ античномъ мірѣ. Вопросъ только въ томъ, говоритъ ли это въ пользу художника, или же этимъ какъ разъ отрицается все значеніе Милле. Постоянно повторять, что онъ претворялъ обыденное въ величественное, значитъ забывать о его дѣйствительныхъ заслугахъ. Нѣтъ, значеніе его въ томъ, что въ его произведеніяхъ впервые воплощено совершенно новое міросозерцаніе. Старые мастера вадружали на землѣ большой крестъ и изображали на немъ распятое тѣло Спасителя въ тотъ моментъ, когда Его душа отлетаетъ передъ лицомъ покрытаго ночною тьмою неба. Милле тоже проникнутъ религіознымъ настроеніемъ. Но на его картинахъ нѣтъ ни терноваго вѣнка, ни сіянія вокругъ святого лика. Онъ создалъ первыя религіозныя изображенія святыхъ нашего времени—создалъ священные образы труда.

Съ двухъ сторонъ только живопись Милле нуждалась въ восполненіи. Прежде всего онъ писалъ исключительно крестьянъ. Въ революціонномъ 1848 году онъ нѣсколько разъ переносилъ на полотно городскія улицы и городскихъ рабочихъ, но въ теченіе всей позднѣйшей жизни наблюдалъ и изображалъ исключительно землю и работающаго на ней крестьянина. Поэтому другіе должны были вывести искусство изъ барбизонскаго уединенія и пріобщить его къ жизни. Нужно было ввести въ область живописи всѣ типы современнаго человѣчества. Во-вторыхъ, Милле не обладалъ совершенной техникой, не былъ хорошимъ живописцемъ. Онъ сталъ живописцемъ поздно,—въ томъ возрастѣ, когда художники уже владѣютъ кистью почти шутя. А потомъ его такъ исключительно занимали проблемы пространства и формы, что у него не оставалось времени на разработку чисто живописной, технической стороны картинъ. Только въ своихъ рисункахъ Милле дѣйствительно великъ, картины же его—съ точки зрѣнія чистой живописи—не могутъ доставить глазу эстетическое наслажденіе. Этотъ пробѣлъ былъ восполненъ другими художниками, которые продолжали въ Парижѣ то, что Милле началъ въ Барбизонѣ. До того парижскіе художники съ неохотой занимались современной жизнью. Классиковъ отталкивала безформенность, романтиковъ — отсутствіе красочности въ современной одеждѣ. Кромѣ того, общій духъ времени былъ таковъ, что художники считали достойнымъ воспроизведенія въ живописи только далекое, минувшее, а не современную дѣйствительность. Эпоха Луи Филиппа породила сатиру. Выступила цѣлая плеяда рисовальщиковъ, сгруппированная вокругъ Филипона, редактора «Charivari». Это были: *Моньe* (Monnier) и *Гранвиль* (Granville), *Гаварни* (Gavarni) и *Домье* (Daumier). Они первые сдѣлали возможнымъ изображеніе будничной жизни въ искусствѣ тѣмъ, что начали трактовать ее въ сатирическомъ тонѣ. А одинъ изъ нихъ, равный величайшимъ рисовальщикамъ своего вѣка, стоитъ очень высоко и въ живописи. Это—Онорэ Домье (Honoré Daumier). Говорятъ, что Добиньи, войдя въ Сикстинскую часовню въ Римѣ, воскликнулъ: «Да вѣдь все это какъ будто написано Домье». И хотя это сравненіе относилось только къ рисункамъ Домье, оно не менѣе примѣнимо и къ его картинамъ. Домье напоминаетъ до нѣкоторой степени Микель Анджело по стихійной мощи и стильному величію своихъ картинъ, а также по манерѣ изгонять все мелкое, анекдотичное и придавать каждому движенію, каждой линіи монументальный стиль. Эта черта у него общая съ Милле. Но отъ Милле, который въ смыслѣ колорита всегда оставался варваромъ, онъ отличается тѣмъ, что сила рисунка соединялась у него съ невыразимой красотой нѣжныхъ красокъ. Въ его театральныхъ и судебныхъ сценахъ, а также въ сценахъ изъ быта мастерскихъ есть такіе голубые, розовые, черные и бѣлые тона, точно онъ изучалъ Веласкеза. По изысканности тона произведенія его принадлежатъ къ самымъ изысканнымъ картинамъ XIX вѣка.

На ряду съ Домье выступилъ вскорѣ другой художникъ, котораго слѣдуетъ признать величайшимъ maître-peintre во Франціи XIX вѣка. *Густавъ Курбе* (Gustave Courbet) былъ геніальный живописецъ Божьей милостью, художникъ изъ семьи тѣхъ великихъ рабочихъ искусства, которые жили во Фландріи XVII вѣка. Никто не можетъ сравниться съ нимъ по разносторонности и огромной силѣ. Его «Похороны въ Орнанѣ»—одна изъ самыхъ мощныхъ картинъ нашего времени. Его портреты, быть можетъ, и не особенно значительные по психологическому анализу, все же совершенно внѣ конкуренціи, какъ несравненные образцы широкой сочной манеры. Въ своихъ обнаженныхъ тѣлахъ онъ умѣетъ, какъ Рубенсъ, съ непогрѣшимымъ вкусомъ передавать трепетъ жизни. Что касается его пейзажей, то нѣтъ художника, который бы въ картинахъ лѣса съ такимъ вожделѣніемъ передавалъ впечатлѣніе прохлады и свѣжей влажности, и никто другой съ такимъ мастерствомъ не возсоздавалъ въ маринахъ царственный покой и гнѣвное величіе океана. О картинахъ Курбе нельзя разсуждать. Передъ ними стоишь въ глубочайшемъ восхищеніи, какъ передъ стихійной силой. Онъ доказалъ, какъ прежде Рембрантъ, что въ природѣ нѣтъ противоположностей красоты и уродства, и что всюду скрыты сокровища, которыя только нужно открыть. Это и дѣлаетъ появленіе Курбе столь знаменательнымъ. Съ одной стороны, онъ твердо установилъ, что и въ современной дѣйствительности есть достаточно сюжетовъ для монументальнаго искусства, что охотники и каменотесы, продавцы скота и уличныя женщины вполнѣ подходятъ подъ тотъ масштабъ, который прежняя эстетика примѣняла только къ разодѣтой въ бархатъ знати прошлыхъ временъ. И съ другой стороны, Курбе съ поразительнымъ мастерствомъ показалъ французскимъ живописцамъ, что значитъ писать красками. Они были внѣ себя отъ этой силы и нѣжности штриха, отъ этой утонченности колорита. Они находили въ картинахъ Курбе все больше и больше обаятельныхъ для живописца тонкостей. Благодаря Курбе—и это важнѣйшій результатъ его дѣятельности — цѣлью всѣхъ живописцевъ сдѣлалось, именно, умѣніе писать красками; пластичность, которая во времена романтизма имѣла въ живописи равныя права съ красочностью, теперь отошла на второй планъ и уступила мѣсто систематическому изученію колорита старыхъ мастеровъ.

Только съ этой технической точки зрѣнія и слѣдуетъ разсматривать развитіе французской живописи пятидесятыхъ и шестидесятыхъ годовъ. Конечно, въ этихъ картинахъ отражается и историко-культурная перемѣна, произошедшая со вступленіемъ на престолъ Наполеона III. Парижъ времени второй имперіи сдѣлался Эльдорадо полусвѣта. На сценѣ царили пьесы, въ которыхъ героинями были кокотки: таковы «La dame aux camélias» и «Diane de Lys» Дюма, «Les filles de marbre» Ожье. И живопись тоже превратилась въ гимнъ женской красотѣ. Написанная въ самомъ началѣ царствованія Наполеона «Римская оргія» Кутюра была точно предвозвѣстницей начавшейся тогда парижской оргіи. Безконечно велико число художниковъ, посвятившихъ себя воспѣванію женскаго тѣла. Венера, Леда, Діана, нимфы и граціи становятся властительницами умовъ. Нагота на этихъ картинахъ однако не та, которою наслаждалась прежняя эпоха. Прежде обнаженное тѣло писалось по канону прекрасныхъ формъ, теперь идеаломъ красоты признается тонкое, съ осиной таліей, тѣло раздѣтой парижской модницы. Пишутъ женщинъ съ пышными бюстами, съ выступающими бедрами. Подведенные глаза кокотокъ дерзко манятъ взоръ на картинахъ этого времени. Но съ другой стороны, если историческая точка зрѣнія, указаніе на легкомысленные нравы второй имперіи и объясняетъ тѣ картины наготы, которыми заполнялись тогдашнія художественныя выставки, то это еще не можетъ объяснить другого явленія—того, что одновременно стали столь же часто изображать отшельниковъ и мучениковъ, распятія и положенія во гробъ, сѣдыхъ нищихъ-философовъ и морщинистыхъ старыхъ нищенокъ. И это приводитъ насъ обратно къ исходному пункту, т.-е. къ тому, что исторія французской живописи въ пятидесятыхъ и шестидесятыхъ годахъ опредѣляется не столько историко-культурнымъ, сколько чисто техническимъ развитіемъ. Рѣшающее значеніе для всѣхъ имѣло старое искусство, и обращеніемъ къ старымъ мастерамъ опредѣлялся и выборъ сюжетовъ.

Эннеръ (Henner) и *Бодри* (Baudry) до нѣкоторой степени современные cinquecent'исты. Новаго и парижскаго въ ихъ картинахъ — только нѣсколько извращенная пикантность ихъ обнаженныхъ красавицъ. Но ихъ пониманіе колорита старое; оно сводится къ spumato миланцевъ, къ свѣто-тѣнямъ Тиціана и Джіоржоне. Эннеръ въ особенности создалъ себѣ, путемъ заимствованія у этихъ мастеровъ, очень тонкую манеру въ передачѣ воздушности женскаго тѣла. Темная зелень пейзажа, синева неба и еще болѣе глубокая синева озера, а среди этихъ рамокъ сверкающая бѣлизна блѣднаго женскаго тѣла—таково содержаніе множества картинъ, которыя онъ писалъ въ теченіе пятидесяти лѣтъ.

Другіе художники ближе къ XVII вѣку. Въ лицѣ *Мейсонье* (Meissonier) какъ бы воскресъ старый мастеръ въ родѣ Жерара Доу. Его картинки во вкусѣ рококо—прославившіе его курильщики, граверы и ландскнехты XVIII вѣка, его батальныя картины изъ эпохи Наполеона I и Наполеона III — всѣ онѣ въ одинаковомъ стилѣ, во всѣхъ проявляется та же крайняя аккуратность и вылощенность, которая отличаетъ картины Доу, Нетчера и Міэриса. Но еще болѣе чѣмъ старо-голландскихъ миніатюристовъ стали изучать неаполитанскихъ натуралистовъ временъ барокко: Караваджіо, Сальватора Розу и Рибейру. Широкая бравурность штриха и темный глубокій тонъ красокъ сдѣлались идеаломъ живописцевъ. Наиболѣе характерные представители этого направленія—*Бонна* (Bonnat), *Рибо* (Ribot), *Руабэ* (Roybet) и *Воллонъ* (Vollon). Ихъ духовной родиной сдѣлалось то отдѣленіе Лувра, гдѣ висятъ картины этихъ tenebrosi XVII вѣка. Руабе составлялъ прекрасные букеты красокъ изъ красныхъ шарфовъ и синихъ знаменъ, шпагъ, кожаныхъ колетовъ и шляпъ съ плюмажемъ. Бонна писалъ, кромѣ портретовъ, также изображенія святыхъ мучениковъ, которыя по своему мощному натурализму производятъ впечатлѣніе оригиналовъ XVII вѣка. Волонъ писалъ виноградъ и дыни, персики и айву, стаканы и кувшины, металлическіе шары и мѣдные котлы съ мастерствомъ стараго художника эпохи барроко. А въ трактирныхъ сценахъ Теодула Рибо воскресъ почти въ улучшенномъ видѣ стиль «погребныхъ люковъ» Караваджіо. Противоположность темному письму этихъ мастеровъ составляла въ XVII вѣкъ свѣтлая живопись Веласкеза. И вокругъ него группировалась въ шестидесятыхъ годахъ тихая община. На французскомъ престолѣ сидѣла испанская графиня. Моды времени императрицы Евгеніи носятъ испанскій отпечатокъ. Этимъ и объясняется тотъ фактъ, что Испанія пріобрѣла въ то время первенствующій интересъ для художниковъ. Картины *Альфонса Легро* (Alphonse Legros), *Фредерика Базиля* (Frédéric Bazille) и *Фантенъ-Латура* (Fantin-Latour) возсоздаютъ тѣ тонкія жемчужно-сѣрыя гармоніи, которыя любилъ Веласкезъ. Одновременно съ этимъ французскіе живописпы стали изучать также и стиль рококо. Такіе художники, какъ *Фромантенъ* (Fromantin) и *Шапленъ* (Chaplin) считали Ватто и Фрагонара своими предками. Для Фромантена очень характерно, что его называли восточнымъ Ватто, считали его картины кокетливыми галантерейными издѣліями, сравнивали его съ живописцами-изобразителями галантныхъ празднествъ. Во всемъ, что писалъ Шапленъ, есть граничащая съ непристойностью пикантность, но есть также и художественная изысканность, которая возвышаетъ произведенія Фрагонара надъ уровнемъ гривуазности, возводя ихъ въ число подлинныхъ произведеній искусства.

Этимъ заканчивается пройденный французскими художниками курсъ обученія колориту у старыхъ мастеровъ. Все техническое было усвоено, всѣ мелодіи стараго времени разучены. И теперь историческая чуткость могла смѣниться самостоятельнымъ пониманіемъ природы. Изученіе Веласкеза и живописцевъ времени рококо было самой лучшей подготовкой. Эти художники первые коснулись проблемы, которую, какъ писалъ Филиппъ Отто Рунге въ началѣ XIX вѣка, «многіе глубоко чувствовали и схватывали, нѣкоторые живо воспринимали, но никто не выразилъ въ словахъ и законахъ», т.-е. проблемы свѣта. А именно наблюденіе атмосферическихъ и свѣтовыхъ явленій лежало въ духѣ времени. Пейзажная живопись, какъ реакція противъ жизни въ большихъ центрахъ, получила большее значеніе, чѣмъ когда-либо. Соціальное движеніе создало картины изъ рабочаго быта, изображающія жизнь среди природы. Къ этому присоединились чудеса освѣщенія, созданныя техническими завоеваніями XIX вѣка. Парижъ, до того про-

винціально темный, сталъ утопать въ морѣ свѣта. Было нѣчто волшебное въ зрѣлищѣ скользящихъ по Сенѣ кораблей, украшенныхъ пестрыми флагами, въ зрѣлищѣ улицъ, когда свѣтъ газовыхъ фонарей, мельканіе электрическаго свѣта въ магазинахъ боролось съ туманомъ голубыхъ сумерекъ. Ничего подобнаго до сихъ поръ не изображали въ живописи, потому что слѣдовали во всемъ манерѣ старыхъ мастеровъ. Было поэтому необходимо покончить съ такимъ ученическимъ отношеніемъ къ старинѣ. Нужно было осмѣлиться взглянуть на природу собственными глазами и создать для новыхъ впечатлѣній новыя средства выражать ихъ. Это и сдѣлалось задачей импрессіонизма.

Эдуардъ Манэ (Edouard Manet) сдѣлался импрессіонистомъ уже подъ вліяніемъ своихъ юношескихъ впечатлѣній. Онъ готовился стать морякомъ и, будучи морскимъ кадетомъ, совершилъ путешествіе въ Ріо де-Жанейро. Передъ его глазами разстилался безбрежный океанъ. Краски водъ были совсѣмъ другія, чѣмъ на видѣнныхъ имъ маринахъ Рибо; на нихъ корабли скользятъ не по голубымъ водамъ, а по бурому морю масла. Такимъ образомъ онъ уже былъ скептикомъ, вступивъ послѣ своего возвращенія въ мастерскую Кутюра. Онъ хотѣлъ писать жизнь такой, какой она ему представлялась во всей ея непринужденной естественности, во всемъ ея вѣчномъ разнообразіи, а Кутюръ требовалъ, чтобы онъ переносилъ на полотно позирующихъ натурщиковъ по установленнымъ правиламъ колорита. Съ цѣлью выработать себѣ техническія средства для выраженія своихъ мыслей, онъ сталъ изучать всѣхъ импрессіонистовъ прежнихъ временъ. Въ Голландіи онъ изучалъ Франца Гальса, въ Испаніи—Веласкеза и Гойю. Первыя его произведенія—портретъ Евы Гонзалесъ, испанскіе танцовщики и бой быковъ ясно свидѣтельствуютъ объ его изученіи старыхъ мастеровъ. Курбе вѣрно сказалъ, посѣтивъ первую выставку картинъ Манэ въ 1867 году: «Все испанцы да испанцы!» Но въ послѣднихъ произведеніяхъ этого неутомимаго въ своемъ творчествѣ художника такой зависимости уже не чувствуется. Подобно Веласкезу и Гойѣ, онъ сначала пробовалъ устранить рисунокъ и передавать самыя формы красочными тонами, а потомъ открылъ способность свѣта разлагать краски. Разсказываютъ, что въ 1870 году, незадолго до объявленія войны, онъ гостилъ въ деревнѣ у своего друга де Нитиса. Жена де Нитиса сидѣла со своимъ ребенкомъ подъ зелеными деревьями. Манэ, какъ передаютъ, былъ удивленъ, увидавъ, какія сверкающія пятна солнечный свѣтъ образуетъ на травѣ, на платьяхъ, на лицахъ. Такимъ образомъ солнце сдѣлалось великой задачей его жизни. Съ этихъ поръ онъ задался цѣлью не писать болѣе локальныхъ тоновъ, а возсоздавать окраску предметовъ такою, какой она становится подъ вліяніемъ солнечнаго свѣта и воздуха. И тѣмъ, что Манэ съ точностью физика изучилъ всѣ измѣненія, которымъ подвергаются краски подъ вліяніямъ свѣта, онъ началъ новую главу въ исторіи искусства.

Только въ одномъ пунктѣ онъ производитъ впечатлѣніе отсталости сравнительно съ послѣдующими художниками. Хотя его фигуры свободны отъ условныхъ позъ, хотя онъ старается освободить композицію картинъ отъ всякой искусственности, все же онъ еще не подступалъ къ передачѣ мимолетныхъ движеній—и тѣмъ болѣе не рѣшался разбить всю композицію на живыя точки. Въ этомъ отношеніи очень благотворно повліяло на французовъ знакомство съ Японіей. Что такъ поразило живописцевъ въ японскихъ раскрашенныхъ гравюрахъ, которыми тогда былъ наводненъ Парижъ? Что сдѣлало Эдмонда Гонкура, приверженца рококо, біографомъ Утамаро? То, что всѣ движенія и повороты, которые мы научились видѣть лишь съ изобрѣтеніемъ моментальной фотографіи, были схвачены японцами съ поражающей непосредственностью. И всѣ эти трепещущіе полнотой жизни моментальные снимки были такъ искусно сгруппированы, что при отсутствіи всякой закругленности, всякой равномѣрности въ европейскомъ смыслѣ, все само собой объединялось въ какую-то гармонію. Часто все содержаніе ограничивалось носомъ корабля, вѣткой, птицей; кругомъ только пейзажъ, пустое пространство и ничего другого. А между тѣмъ этимъ вполнѣ достигалось впечатлѣніе цѣльной картины. Красочное пятно, какъ бы случайно, безъ умысла помѣщенное въ пустое пространство, затѣмъ надпись, завитокъ, росчеркъ возстановляли равновѣсіе. И вотъ этому научился у японцевъ Дегазъ, великій мастеръ новой манеры упраздненной композиціи. *Дегазъ* (Degas), какъ извѣстно,—хроникеръ балета и скачекъ. Танцовщицы и пѣвицы, жокеи и лошади—таково содержаніе его картинъ. Другими словами, онъ старается закрѣпить на холстѣ движенія, которыя предъявляютъ наибольшія требованія къ находчивости рисовальщика. И онъ не только выказалъ въ этомъ отношеніи чисто японскую остроту наблюденія, но, слѣдуя за японцами, создалъ совершенно новое искусство композиціи, новое пониманіе пространственныхъ соотношеній. Иногда посреди картины торчитъ только нога, или рука, или голова то лошади, то жокея, а все остальное закрыто рамой. Именно этой своей несимметричностью, этой кажущейся случайностью въ распредѣленіи подробностей картины его производятъ впечатлѣніе подлинной дѣйствительности. Именно отрѣзанность фигуръ на первомъ планѣ создаетъ иллюзію далекаго безграничнаго пространства.

Огюстъ Ренуаръ (Auguste Renoir), исходя изъ рококо, имѣлъ плодотворное вліяніе въ особенности на портретную живопись. Прежде на портретахъ царило пригвожденное спокойствіе. Люди стояли на нихъ въ торжественной, внушительной позѣ, которая требовалась для парадныхъ портретовъ. У Ренуара они держатся вполнѣ непринужденно, точно не подозрѣвая, что на нихъ покоится взоръ живописца. Подобно Фрагонару, онъ старается схватить нервную прелесть, таящуюся въ подергиваніи угловъ рта, въ насмѣшливомъ взглядѣ, въ быстромъ, граціозномъ жестѣ. Онъ вводитъ поэтому почти всегда въ свои портреты какое-нибудь душевное переживаніе. Такъ, напримѣръ, на одной картинѣ изображена сцена въ театрѣ: дама слѣдитъ за происходящимъ на сценѣ, а сопровождающій ее господинъ берется за бинокль машинальнымъ, отсутствующимъ жестомъ. То, что начали Францъ Гальсъ и Фрагонаръ, здѣсь вполнѣ завершилось.

Эти принципы, перенесенные на пейзажную живопись, оказались плодотворными и въ ней. Барбизонцы Руссо и Дюпре, Коро, Діазъ и Добиньи вышли изъ романтизма, который направилъ ихъ на

пейзажную живопись. Убѣгая отъ грязи, шума и пыли большихъ городовъ, они спасались въ уединеніи лѣсовъ и стали изображать только священную тишину природы, не оскверненной присутствіемъ людей. Импрессіонисты Манэ, Дегазъ и Ренуаръ открыли поэзію жизни. Они писали сцены изъ уличной и салонной жизни, сцены въ кафе, въ театрахъ и будуарахъ. Точно также и пейзажисты стали теперь воссоздавать поэзію подлинной деревенской жизни, стали писать природу, которая не чужда людямъ, а напротивъ того, является мѣстомъ, гдѣ они работаютъ, гдѣ переживаютъ свои радости и удовольствія. На картинахъ изображаются каналы, гавани и постройки или Булонскій лѣсъ, по которому несутся пестрыя вереницы экипажей и гдѣ элегантныя молодыя дѣвушки играютъ въ теннисъ. Художники возсоздаютъ также красоту городскихъ пейзажей съ ея одуряющимъ, взвинчивающимъ нервы обаяніемъ. Оживленная, пронизанная потоками свѣта природа вытѣснила изъ искусства уединенность лѣсныхъ пейзажей. Анализъ свѣтовыхъ впечатлѣній поднялся гораздо выше всего, что могли и что стремились дать живописцы барбизонской школы. Они создавали благородныя кабинетныя картины въ духѣ старыхъ голландцевъ, придавали большое значеніе музейному тону и округленности рисунка. Новые же художники переняли отъ японцевъ мастерство виртуозныхъ раккурсовъ, узнали на примѣрѣ Гукасаи, написавшаго сто видовъ горы Фуджи, что въ природѣ царитъ вѣчное движеніе и вѣчное разнообразіе. Природа иная весной, когда надъ распускающейся зеленью высится блѣдное небо, иная лѣтомъ, когда солнце тяжело стоитъ надъ водой и цвѣты утопаютъ въ густой синевѣ воздуха; другая осенью, когда деревья окрашиваются въ багряный цвѣтъ и влажные туманы спускаются на поля; другая зимой, когда солнце стоитъ холодное и ясное надъ снѣжными равнинами. Нескончаемое разнообразіе этихъ свѣтовыхъ настроеній старались изобразить въ своихъ картинахъ *Клодъ Монэ* (Claude Monet), *Камиллъ Писсарро* (Camille Pissarro) и *Альфредъ Сислэй* (Alfred Sisley). На ряду съ этимъ они охотно писали море, потому что море никогда не пребываетъ въ покоѣ. Волны всегда кудрявятся. При малѣйшемъ вѣткѣ, при каждой перемѣнѣ освѣщенія видъ моря мѣняется. И хотя они въ такого рода картинахъ не давали ничего новаго сравнительно съ тѣмъ, что уже было дано великимъ люминистомъ Тернеромъ, все же имъ открылась новая, еще не затронутая англійскимъ художникомъ область, благодаря тѣмъ чудесамъ искусственнаго освѣщенія, которыя возникли во второй половинѣ XIX вѣка. Они стали писать поѣзда городской желѣзной дороги, которые несутся черезъ мосты и, громыхая, разбрасывая искры, сверкая и пыхтя, влетаютъ въ вокзальные дебаркадеры; стали изображать электрическій свѣтъ, серебряные лучи котораго пронизываютъ синеватую дымку сумерекъ; стали писать улицы вечеромъ, по которымъ мелькаютъ, какъ болотные огни, синіе и зеленые, желтые и красные фонари конокъ. Никогда до того не были закрѣплены на полотнѣ такія мимолетныя тонкія свѣтовыя ощущенія. Манэ и Моне, Дегазъ и Ренуаръ, Писсарро и Сислэй имѣютъ огромное значеніе для развитія искусства: они открыли современной живописи, послѣ того какъ она долго повторяла только старое, новые широкіе горизонты, создали почву для новаго самобытнаго творчества. Благодаря имъ и наступило то необычайно быстрое движеніе впередъ, которое происходитъ въ живописи нашего времени.

Несмотря на сильное противодѣйствіе, Манэ восторжествовалъ по прошествіи немногихъ лѣтъ. Принципы импрессіонизма утвердились и въ офиціальномъ салонѣ, занесенные туда изъ салона отверженныхъ. Уже черезъ годъ послѣ смерти Манэ Золя имѣлъ основаніе написать слѣдующее: «Вліяніе его несомнѣнно, и все углубляется съ каждымъ новымъ салономъ. Перенеситесь мыслью за двадцать лѣтъ назадъ. Припомните тѣ черные салоны, въ которыхъ даже этюды обнаженнаго тѣла были такими темными, точно ихъ покрывала разъѣдающая пыль. На картинахъ въ большихъ рамахъ историческіе и миѳологическіе сюжеты утопали въ морѣ асфальта. Нигдѣ ни малѣйшаго приближенія къ дѣйствительности, къ жизни, къ полнотѣ свѣта. Изрѣдка можно было только увидѣть какой-нибудь небольшой пейзажъ, на которомъ робко глядитъ сверху кусочекъ голубого неба. Но постепенно салоны начинаютъ пестрѣть. Римляне и греки, какъ бы вырѣзанные изъ краснаго дерева, исчезаютъ вмѣстѣ съ фарфоровыми нимфами въ то время, какъ потокъ картинъ изъ современной жизни растетъ изъ года въ годъ. Это уже была не новая эпоха, а новый родъ живописи; стремленія ея были направлены къ свѣту, она соблюдала законы красочныхъ соотношеній, давала полное освѣщеніе каждой фигурѣ и ставила ее на свое мѣсто, не довольствуясь традиціонной композиціей».

Этими словами опредѣляется въ общемъ перемѣна, которая произошла во всей французской живописи 70-хъ годовъ. О позднѣйшихъ живописцахъ можно только сказать, что они путемъ систематическаго распредѣленія труда съ своей стороны тоже старались одолѣть задачи, которыя были разрѣшены съ классическимъ совершенствомъ великими піонерами импрессіонизма. Сначала стремленія живописцевъ были направлены на изученіе обыкновеннаго свѣтло-сѣраго дневного свѣта. Больше всего писалось картинъ изъ рабочаго быта, портретовъ на воздухѣ, сѣрыхъ однообразныхъ пейзажей. Потомъ наступило упоеніе свѣтомъ, пользованіе эффектами искусственнаго освѣщенія. Художники ѣздили въ Алжиръ, гдѣ все опьянено свѣтомъ, писали волны, багровыя небеса, электрическій свѣтъ и пестрые лампіоны, лучи которыхъ играютъ тысячью отблесковъ на человѣческихъ лицахъ, на шелковыхъ платьяхъ. Наступилъ, наконецъ, моментъ, когда глазамъ сдѣлалось больно. Изъ свѣтлаго солнечнаго свѣта стали спасаться въ вечернюю полутьму, чувствуя себя лучше всего, когда проносится летучая мышь, когда всѣ предметы окутываются сѣровато-черной дымкой.

Характерными представителями перваго періода является Бастьенъ-Лепажъ и Лермитъ, Рафаэлли и Роль. *Бастьенъ-Лепажъ* (Bastien Lepage) выросъ въ Дамвилерѣ, маленькомъ лотарингскомъ городкѣ, и жизнь лотарингскихъ крестьянъ составляетъ содержаніе его знаменитыхъ картинъ. Первая изъ нихъ, «Сѣнокосъ», появилась на выставкѣ 1878 г. На ней разстилается далекая, высушенная іюльскимъ солнцемъ равнина.

Рабочій и работница только что пообѣдали. Корзина съ ѣдой стоитъ рядомъ съ ними. Мужчина легъ спать на копну сѣна, надвинувъ шляпу на глаза. Женщина погрузилась въ мечты, утомленная долгими рабочими часами, блескомъ солнца, запахомъ сѣна и зноемъ полудня. На слѣдующей картинѣ, «Картофельная жатва», 1879 г., изображенъ октябрь. На пыльномъ полѣ работаютъ женщины. Въ 1881 г. написана была «Дѣвочка съ коровой». Безотрадный пейзажъ съ замерзшимъ деревомъ и сухимъ чертополохомъ тянется вдаль какой-то нескончаемой нирваной. Надъ нимъ бѣлесоватое, пронизанное свѣтомъ небо, которое дѣлаетъ все еще болѣе блѣднымъ. И среди этой пустынной мѣстности стоитъ маленькая дѣвочка, въ глазахъ которой читается повѣсть горя и нищеты. Въ своей «Жаннѣ д'Аркъ» Бастьенъ-Лепажъ перенесъ принципы натурализма на историческій сюжетъ. Жанна, изможденная мечтательная сельская дѣвушка, сидитъ въ саду, наматывая нитки. Вдругъ она слышитъ небесные голоса, дрожа поднимается съ широко раскрытыми голубыми глазами, и глядитъ въ пустоту. Картиной «Любовь въ деревнѣ», изображающей молодыхъ крестьянина и крестьянку среди сѣровато-зеленаго осенняго пейзажа, закончилось его творчество въ 1883 г. на 37-мъ году жизни. У *Леона Лермита* (Leon Lhermitte) меньше лиризма. Бастьенъ-Лепажъ вкладывалъ во все, что писалъ, особую меланхоличную мягкость. Лермитъ же изображаетъ крестьянина во всей его первобытной суровости. Полевыя работы изображены у него съ трезвой дѣловитостью. *Альфредъ Роль* (Alfred Roll) родился въ Парижѣ, и главный герой его картинъ—парижскій уличный рабочій. Онъ такъ же, какъ Зола въ своихъ романахъ, написалъ серіи картинъ изъ современнаго общественнаго быта: распри, войну, трудъ. Плебейски грубымъ сюжетамъ соотвѣтствуетъ широкая мощная манера письма. *Рафаэлли* изображаетъ мѣстность, которая находится уже за рубежомъ города, но еще не деревня, т.-е. окраины Парижа. Тамъ лавочникъ сидитъ передъ своей дверью; разносчикъ бѣжитъ по полю. Надъ широкой равниной высятся фабрики, водопроводныя и газопроводныя сооруженія, которыя питаютъ гигантскій кратеръ Парижа.

Люминизмъ, смѣнившій живопись сѣрыми тонами, наиболѣе характерно представленъ *Бенаромъ* (Besnard). Въ своихъ женскихъ портретахъ онъ закрѣпилъ на полотнѣ самые изысканные свѣтовые эффекты, самыя рѣдкостныя красочныя сочетанія. Его обнаженныя тѣла поражаютъ мастерствомъ изображенія тѣла въ самыхъ различныхъ освѣщеніяхъ. Даже своимъ фрескамъ въ Hôtel de Ville и въ Ecole de Pharmacie онъ придалъ особую пикантность и блескъ игрой красокъ и свѣта.

Вслѣдъ за обожателями солнца, за художниками, ненасытными въ жаждѣ свѣта, послѣдовали другіе—влюбленные въ луну. Вмѣсто яркаго солнечнаго свѣта, они передавали гармонію вечера въ тотъ «чарующій часъ», который такъ часто воспѣвалъ Верлэнъ,—въ часъ, когда надъ землею разстилаются мягкія вечернія тѣни. *Казенъ* (Cazin), напримѣръ, никогда не писалъ солнца, дня, синяго неба. Онъ любилъ блѣдную луну, поднимающуюся въ серебряномъ свѣтѣ надъ пейзажемъ. И еще онъ любитъ звѣзды, которыя стоятъ на темно-синемъ небѣ, какъ очаровательные серебристые свѣтляки. Почти еще изысканнѣе и нѣжнѣе его *Ренэ Билотъ* (René Billotte). И онъ любитъ наступающій вечеръ и нѣжно изображаетъ тотъ часъ, когда мѣсяцъ осторожно бросаетъ свои первые трепещущіе серебряные лучи на сѣровато-зеленые луга, на тихіе дома или одинокіе берега, окутанные голубыми сумерками.

Темная живопись импрессіонистской школы наиболѣе характерно представлена *Эженомъ Карьеромъ* (Eugène Carrière). На портретѣ Карьера, написанномъ имъ самимъ, онъ озирается кругомъ прищуренными, почти совсѣмъ закрытыми глазами. Результаты такого прищуриванія каждый можетъ легко испытать на себѣ самомъ. Получается впечатлѣніе, точно тонкая мягкая дымка вдругъ покрыла все вокругъ. Очертанія расплываются, краски утрачиваютъ всякую крикливость. Все второстепенное отступаетъ назадъ, противорѣчивое гармонично сливается. Замѣтны только главныя черты, наиболѣе подчеркнутое, характерное въ формахъ, — то, что выявляется соотношеніями свѣта и тѣней. И вотъ это характерное Карьеръ умѣетъ схватывать съ большой тонкостью. Кажется, что фигуры движутся, выступаютъ изъ рамокъ. Все безразличное, незначительное стерто, только квинтъ-эссенція каждаго мотива передана, но зато во всей своей силѣ и выразительности. Эти мотивы Карьера, при всей ихъ кажущейся однотонности, полны нѣжнѣйшихъ оттѣнковъ. Среди другихъ живописцевъ Карьеръ занимаетъ мѣсто философа безсознательнаго, стихійнаго начала. Лукавый смѣхъ, кокетливый гнѣвъ, суматоха танцовальной залы, скачки, балетъ—вотъ что мастерски изображали Манэ, Дегазъ, Ренуаръ. А Карьеръ возсоздаетъ смутныя ощущенія, еще не дошедшія вполнѣ до сознанія. Онъ пишетъ движенія, вовсе не выражающія акта воли, а производимыя инстинктивно, какъ во снѣ. Главнымъ образомъ его интересуютъ поэтому дѣти — даже не такія, у которыхъ началась сознательная жизнь, а грудные младенцы, душа которыхъ едва только пробудилась. Онъ изображаетъ, какъ заспанный младенецъ съ трудомъ открываетъ глаза, какъ онъ съ жадностью ищетъ материнской груди, какъ онъ смѣется и радуется, самъ не зная чему, какъ онъ хватаетъ ручонками мать за шею и прижимается къ ней — не изъ любви, а только инстинктивно ища животной теплоты: мать для него только источникъ тепла, нужнаго ему, какъ цыпленку, который вылупливается изъ яйца. И мать представлена у Карьера тоже съ чисто животной стороны. Это—самка, защищающая своего дѣтеныша. Совершенно инстинктивно, ничего не думая и ничего не чувствуя, обнажаетъ она грудь для кормленія ребенка, инстинктивно прижимаетъ губы къ губамъ ребенка—какъ кошка, облизывающая своихъ котятъ. Или же она заснула, обезсиленная, переутомленная, съ ребенкомъ на рукахъ, готовая сейчасъ же вскочить, какъ львица, при малѣйшей опасности для ея дѣтеныша. Вся эта область безсознательнаго не была отражена въ искусствѣ до Карьера. За этими картинами послѣдовали другія, изображающія пробужденіе души и начало физической жизни. Маленькій мальчикъ, весь скрючившись въ порывѣ усердія, что-то старательно выводитъ карандашомъ по бумагѣ. Дѣвочка постарше провѣряетъ, видимо довольная собой, такъ ли хо-

роши написанныя ею буквы, какъ буквы въ прописи. Мальчикъ беретъ урокъ музыки, напряженно смотритъ на ноты передъ собой, и ощупью налаживаетъ смычокъ. Другой мальчикъ читаетъ — губы механически произносятъ буквы, по которымъ онъ водитъ пальцемъ. Все это тысячу разъ изображалось и другими—но до чего безсодержательны и поверхностны ихъ картины на ряду съ поразительными психологическими анализами Карьера! «Когда искусство, — говоритъ Ницше, — облекается въ самыя изношенныя одежды, въ немъ тѣмъ яснѣе можно признать подлинное искусство». Затѣмъ послѣдовали картины, изображающія отупѣніе, тяжелое погруженіе въ сонъ, прерывистое пробужденіе или автоматическія привычныя движенія. Женщина вяжетъ. Другая женщина чешетъ волосы или растираетъ тѣло послѣ купанія, или распускаетъ шнуровку корсета. На многихъ картинахъ представлены спящія женщины. Голова тяжело опустилась на столъ, руки безсильно свисли, какъ плети. Именно въ передачѣ такихъ состояній наблюдательность Карьера проявляется съ наибольшимъ мастерствомъ. Это не жанровыя картины, не передача искусственныхъ позъ натурщицъ, а произведенія, напоминающія «Ночь» Микель-Анджело. Это—олицетвореніе сна, который овладѣваетъ тѣломъ, одурманиваетъ его и раскидываетъ члены, утратившіе всякую волю. Такимъ образомъ оказывается, что нужна только наблюдательность и синтезъ наблюдаемаго, чтобы создать самые мощные типы. Странное, жуткое впечатлѣніе производитъ и его «Распятіе», вслѣдствіе такого рода тупости и безвольной апатичности выраженія. Ни паѳоса, ни трагическихъ страданій уже нѣтъ. «Кто ты мнѣ, жено?» были послѣдними словами Христа, обращенными къ его матери. Такой она и стоитъ у креста на картинѣ Карьера, не понимая несказаннаго смысла его жертвы за міръ, нищая духомъ, кудахтающая насѣдка, у которой отняли ея цыпленка.

Самая сильная изъ его картинъ въ смыслѣ передачи такихъ темныхъ чувствъ, пробѣгающихъ по тѣлу, какъ электрическая искра,—«Театръ въ Бельвилѣ». Такого рода народный театръ дѣйствительно очень любопытенъ. Когда на сценѣ происходитъ что-нибудь жуткое или очень трогательное, когда разыгрывается какой-нибудь яркій эффектъ, то интересно наблюдать эту публику, еще не зараженную буржуазной разочарованностью. Всѣ зрители принимаютъ живѣйшее участіе въ зрѣлищѣ, живутъ общей жизнью съ героями пьесы, вытягиваютъ головы впередъ, плачутъ или глядятъ, не отводя глазъ, поджидая, что́ будетъ. Нѣсколько сотъ человѣкъ какъ бы сливаются въ одно существо, имѣющее одну душу, одно сердце. Такой массовой гипнозъ, при которомъ исчезаетъ всякая индивидуальная мысль, и всѣ отдаются впечатлѣнію, утративъ всякую волю, Карьеръ изобразилъ на своей картинѣ съ изумительной мощью. Можетъ ли такой изобразитель тупыхъ, безсознательныхъ душевныхъ состояній быть также портретистомъ? Можетъ ли онъ понять духовную сущность выдающихся людей? Мы видимъ, что портреты Карьера—поразительные психологическіе документы. Нужно помнить, что не только у фотографа принимаются разнаго рода позы, но и позируя для портрета, люди какъ бы надѣваютъ свою праздничную душу. Портреты же, которые дѣйствительно изобразили бы человѣка, погруженнаго въ самого себя и не чувствующаго, что на него глядятъ, чрезвычайно рѣдки. А между тѣмъ только передача непосредственнаго, скрытаго отъ взоровъ и возсоздаетъ душевную жизнь въ непритворномъ, вѣрномъ видѣ. Вмѣсто стереотипной позы, которую принимаютъ всѣ, получается основная нота данной индивидуальности. Это и даетъ Карьеръ въ своихъ портретахъ. Глядя, напримѣръ, вотъ на этого юношески-стройнаго и гибкаго господина съ горящими черными глазами и сѣдоватыми, какъ бы напудренными волосами, невольно приходятъ на умъ слова, которыми Жоржъ-Зандъ описывала своего дѣда: «Мой дѣдушка былъ красивъ, изященъ, тщательно одѣтъ, надушенъ, веселъ, любезенъ и нѣженъ до самой смерти». Все, что связано для насъ съ именемъ Эдмонда де Гонкура, кристаллизовалось въ этомъ портретѣ Карьера. Или же взглянемъ на этого изможденнаго стройнаго господина съ одухотвореннымъ страдальческимъ лицомъ, напоминающимъ Христа; онъ прижимается къ своей маленькой дочкѣ, какъ будто его лихорадитъ. У кого, какъ не у Альфонса Додэ, можетъ быть такое лицо? Или, напримѣръ, вотъ этотъ странный человѣкъ съ головой Сократа, съ маленькими помутнѣвшими отъ абсента глазами, съ щетинистой лохматой бородой и чувственными губами, въ которыхъ сказывается большая ненасытная жажда красоты. Этотъ портретъ больше говоритъ о личности Верлэна, чѣмъ самая обстоятельная его біографія. Выходя за предѣлы мелкаго сходства, портреты Карьера становятся памятниками. Они напоминаютъ памятники, въ которыхъ скульпторъ Роденъ воплотилъ идею Виктора Гюго и Бальзака

Закончился ли на этомъ импрессіонизмъ? Обозначаетъ ли нео-импрессіонизмъ Синьяка и его продолжателей начало или конецъ движенія? Стремленія этихъ пуантилистовъ доказываютъ во всякомъ случаѣ, что новѣйшее искусство преслѣдуетъ часто иныя цѣли, чѣмъ тѣ, которыя были намѣчены въ первоначальной программѣ импрессіонистовъ. Эти картины, производящія своими красочными точками издали такое цѣльное впечатлѣніе, отражаютъ своей пластичной ясностью стремленіе къ декоративности. И это стремленіе усиливалось по мѣрѣ того, какъ, начиная съ 90-хъ годовъ, стало все сильнѣе проявляться вліяніе двухъ мастеровъ старшаго поколѣнія, которые до того шли довольно одиноко своимъ путемъ. Одинъ изъ нихъ *Густавъ Моро* (Custave Moreau), отшельникъ изъ улицы Ларошфуко. Только послѣ смерти онъ получилъ широкую извѣстность. Для того, чтобы оцѣнить по достоинству значеніе Моро, нужно разсматривать не тѣ его картины, которыя соотвѣтствовали декадентскимъ вкусамъ конца XIX вѣка. Тогда его прославляли за таинственные, почти извращенно-эротическіе сюжеты, которые онъ умѣлъ трактовать въ очень пикантной архаической манерѣ. Но главная суть въ томъ, что въ этомъ кажущемся мечтателѣ жила необычайная красочная мощь. Нельзя передать словами его умѣніе класть рядомъ большіе мазки красивыхъ сильныхъ красокъ — и всегда такъ, что не получается диссонанса; самое противорѣчивое сливается у него въ звучныя симфоніи. Послѣ утонченныхъ блѣдныхъ оттѣнковъ въ импрессіонистской живописи было особенно отрадно снова внимать этой полнотѣ красокъ, звучавшихъ такими глубокими аккордами.

Очень плодотворной въ другомъ отношеніи была дѣятельность *Пювиса де Шавана* (Puvis de Chavannes). Онъ создалъ въ парижскомъ Пантеонѣ новую монументальную живопись, напомнивъ о давно забытой истинѣ, что должна быть гармонія между картиной и помѣщеніемъ, для котораго она предназначена. До него уже многіе писали для Пантеона, но они переносили обычную технику письма масляными красками на стѣнную живопись. Работая въ стилѣ Рафаэля и Караваджіо, они украшали Пантеонъ, т.-е. греческій храмъ, фресками, которыя были бы гораздо болѣе умѣстны въ церкви XVI вѣка или времени барроко. Пювисъ первый почувствовалъ, что живописецъ, украшая зданіе живописью, долженъ сообразоваться съ архитектурнымъ стилемъ строенія. Онъ поэтому избѣгалъ въ своихъ фрескахъ всего выступающаго, круглаго, всякихъ волнистыхъ, кривыхъ и сводчатыхъ линій, и ограничивался исключительно прямыми линіями, точно продолжающими линіи колоннъ и архитравъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ избѣгалъ всякихъ отвлекающихъ вниманіе подробностей. Онъ зналъ такъ же, какъ Джіотто, что только картины, выдержанныя въ совершенно простыхъ выразительныхъ линіяхъ, могутъ производить высокое торжественное впечатлѣніе, выдѣляться на фонѣ большого помѣщенія. Краски онъ тоже трактовалъ такъ, чтобы онѣ соотвѣтствовали условіямъ освѣщенія въ Пантеонѣ. Какъ и вся внутренность храма, его картины какъ бы пронизаны нѣжнымъ сѣроватымъ свѣтомъ. Декоративныя задачи стѣнной живописи никѣмъ не были выдвинуты съ такой рѣшительностью и опредѣленностью, какъ Пювисъ де Шаваномъ.

Принципамъ, провозглашеннымъ Моро и Пювисомъ, стало слѣдовать и младшее поколѣніе живописцевъ. Что бы они ни писали, фрески или картины для храмовъ, ихъ основной принципъ вполнѣ соотвѣтствуетъ словамъ Патерсона: «Картина не должна быть обрывкомъ природы, а должна своими линіями и красками производить пріятное впечатлѣніе на развитый глазъ».

Анри Мартенъ (Henri Martin) и *Эдмонъ-Аманъ-Жанъ* (Edmond-Aman-Jean), *Морисъ Денисъ* (Maurice Denis) и *Пьеръ Боннаръ* (Pierre Bonnard), *Гильяръ* (Guillare) и *Валотонъ* (Valloton) одинаково слѣдуютъ этимъ принципамъ. Ихъ искусство основывается на завоеваніяхъ импрессіонизма съ той только разницей, что они разрабатываютъ въ свободныхъ симфоніяхъ открытыя люминистами новыя красочныя соотношенія и подчиняютъ ихъ декоративнымъ замысламъ. Историку искусства пока не приходится заниматься ими. Они находятся въ періодѣ развитія, и нельзя еще сказать ничего опредѣленнаго относительно каждаго изъ нихъ. Но красота ихъ первыхъ произведеній, сознательная твердость ихъ стараній восполнить пробѣлы, оставленные импрессіонизмомъ,—все это предвѣщаетъ, что Франція и въ будущемъ сохранитъ руководящее положеніе въ искусствѣ, которое ей принадлежало въ теченіе всего XIX вѣка.

Англія.

Такого внушительнаго числа художниковъ, какъ во Франціи, въ Англіи не было. Вообще едва ли возможно говорить объ исторіи англійскаго искусства: въ то время, какъ во Франціи развитіе искусства уподобляется прекрасно построенной драмѣ, въ которой каждый художникъ ждетъ своей реплики, чтобы выйти на сцену, англичане выступаютъ по одиночкѣ. Между ними нѣтъ логической связи, ихъ стремленія идутъ врознь. Вмѣсто того, чтобы возвести историческое зданіе, историкъ англійской живописи можетъ только назвать отдѣльныхъ художниковъ. Но все-таки очень поучительно разобраться въ англійскомъ художественномъ творчествѣ: въ то время, какъ другія страны постепенно превратились въ провинціи одного большого всемірнаго государства, центръ котораго составляетъ Парижъ, въ Англіи еще и теперь господствуетъ искусство островитянъ съ очень своеобразнымъ національнымъ отпечаткомъ.

Особенно высоко стояло это искусство въ началѣ XIX вѣка. Англія вступила въ новый вѣкъ при гораздо болѣе счастливыхъ обстоятельствахъ, чѣмъ всѣ другіе народы. На материкѣ конецъ XVIII вѣка создалъ непроходимую пропасть между старымъ и новымъ временемъ. Старый аристократическій міръ былъ похороненъ, и изъ хаоса стало возникать среди броженія и кипѣнія новое общественное зданіе на буржуазной основѣ. Въ Англіи этотъ соціальный переворотъ, отъ котораго вся Европа содрогнулась, какъ отъ землетрясенія, произошелъ еще въ XVII вѣкѣ во времена Кромвеля. Уже великіе живописцы XVIII вѣка Гогардъ, Рейнольдсъ и Гэнсборо были представителями той живописи средняго класса, которая въ другихъ странахъ возникла только гораздо позже. Новые художники поэтому совершенно не должны были становиться въ оппозицію къ своимъ предшественникамъ. Они приняли наслѣдство XVIII вѣка и пустили въ ростъ этотъ огромный капиталъ. Этимъ объясняется то, что первая четверть XIX вѣка, очень бѣдная и однообразная въ другихъ странахъ, представляетъ собой для Англіи знаменательную эпоху—время, когда во всѣхъ областяхъ искусства создавались выдающіяся произведенія.

Осью, вокругъ которой все вращалось въ искусствѣ, продолжала попрежнему быть портретная живопись. Конечно, такіе художники, какъ Ромней, Бичи, Гоппнеръ и Оппи, не могутъ сравниться по значенію для исторіи искусства со своими великими предшественниками XVIII вѣка. Но и они унаслѣдовали здоровый реализмъ старыхъ англійскихъ художниковъ. Они не стирали индивидуальности изъ вѣрности къ классическому идеалу того времени, и не замѣняли характерности схематической красотой. Они пишутъ писателей у письменнаго стола, неуклюжихъ лэндлордовъ, дамъ въ высокихъ напудренныхъ прическахъ безъ всякихъ прикрасъ, такими, каковы они въ дѣйствительности. И благодаря такому натурализму, въ ихъ картинахъ англійское общество начала XIX вѣка живетъ такой же подлинной жизнью, какъ люди XVIII вѣка на картинахъ Рейнольдса и Гэнсборо. *Томасъ Лоуренсъ* (Thomas Lawrence) писалъ свои знаменитые портреты не у себя на родинѣ, а заграницей. Вездѣ, гдѣ происходили свиданія между монархами, присутствовалъ и Лоуренсъ. Его призывали ко всѣмъ европейскимъ дворамъ. И эту придворную популярность онъ, конечно, долженъ былъ искупать многими художественными компромиссами. Онъ надѣляетъ своихъ принцессъ нѣкоторой слащавостью, а на его портретахъ правящихъ особъ играютъ слишкомъ большую роль живописно задрапированные плащи, пышныя портьеры, красивые жесты и всякаго рода лишніе аксессуары. Колоритъ его тоже напоминаетъ олеографіи въ сравненіи съ красочной мощью другихъ. Но все-таки Лоуренсъ могъ быть художникомъ, когда ему это дозволялось. Въ противоположность вялости и невыразительности его офиціальныхъ портретовъ, его портреты ученыхъ, государственныхъ людей и поэтовъ написаны очень серьезно и сильно.

На ряду съ портретистами людей занимали видное мѣсто портретисты животныхъ. *Джемсъ Уордъ* (James Ward) съ изумительной силой писалъ животныхъ. На ряду съ нимъ стоитъ *Ландсиръ* (Landseer), который однако слишкомъ часто дѣлалъ уступки дурному вкусу публики придумываніемъ мелодраматиче-

скихъ эпизодовъ. Но все-таки большинство его произведеній очень хороши. Буйволы, бараны, куры, ослы, овцы и кошки, собаки всѣхъ породъ, отъ ньюфаундлендской до мопса, олени, которые царственно стоятъ на одинокихъ горныхъ вершинахъ или борются съ собаками въ высокихъ горахъ, лошади, которыхъ подковываютъ, или которыя стоятъ тяжело пыхтя, покрытыя пѣной,—все это встрѣчается на его картинахъ. Онъ былъ большимъ спортсмэномъ, бродилъ по цѣлымъ днямъ съ ружьемъ по лѣсамъ и полямъ и зналъ, какъ спеціалистъ, все, что изображалъ. И какъ хорошо написаны въ большинствѣ случаевъ его картины! Онъ пишетъ большими мощными мазками, великолѣпно передавая движенія и игру свѣта. Его картины часто напоминаютъ изображенія животныхъ у великаго Делакруа.

Жанровыя картины *Вильки* (Wilkie) кажутся теперь совершенно неинтересными, потому что его слишкомъ опошлили его безчисленные послѣдователи. Намъ ненавистны теперь эти дѣти, получающія въ подарокъ первыя сережки, эти робкіе обожатели, которые съ бьющимся сердцемъ ждутъ «да» или «нѣтъ» изъ устъ возлюбленной. Вся жанровая живопись кажется теперь уступкой буржуазному духу XIX вѣка, уступкой людямъ, ничего не понимающимъ въ искусствѣ, интересующимся только повѣствовательнымъ содержаніемъ картинъ. Давидъ Вильки—отецъ этой анекдотической живописи, которая съ тѣхъ поръ обошла всю Европу. «Опись имущества», «Открытіе завѣщанія», «Игра въ жмурки», «Отецъ, показывающій дѣтямъ зайчика на стѣнѣ»,—эти картины содержатъ въ зародышѣ все, что привело позднѣйшую жанровую живопись къ такой безнадежной пустотѣ. Но самъ Вильки все-таки былъ не только разсказчикомъ, но и художникомъ. Всѣмъ своимъ произведеніямъ онъ умѣлъ придавать истинную художественность. А затѣмъ въ своихъ этюдахъ и эскизахъ онъ заслуживаетъ похвалъ безъ всякихъ ограниченій. По нѣжности красокъ они напоминаютъ картины Теніерса и Броуэра.

Конечно, самое выдающееся изъ того, что было создано въ Англіи въ первой четверти XIX вѣка, относится къ области пейзажа. Именно пейзажная живопись пострадала на материкѣ отъ теоріи классицизма. Пейзажъ не подходилъ къ эстетическимъ канонамъ, которые предписывали картинамъ рельефность. Въ Англіи классицизмъ никакого прочнаго вліянія не имѣлъ. Вильсонъ и Гэнсборо писали уже въ XVIII вѣкѣ скромные пейзажи. По ихъ пути пошли и позднѣйшіе художники, не обращая вниманія ни на какія теоріи.

Въ англійской природѣ нѣтъ ничего величественнаго и мрачнаго, внушительнаго и рѣзкаго. Англійскій пейзажъ привѣтливый. Всѣ эти аккуратные деревенскіе домики, обросшіе вьющимися растеніями, миловидно выдѣляются на фонѣ свѣжей зелени луговъ; пріятно ласкаютъ взоръ и прекрасныя густолиственныя деревья, въ тѣни которыхъ пасутся стада. Подобное идиллическое настроеніе разлито и во всѣхъ картинахъ англійскихъ пейзажистовъ. Очень благородный стиль выработалъ въ своихъ произведеніяхъ *Джонъ Кромъ* (John Crome), хорошо изучившій Рюисдаля. Въ картинахъ Крома такъ много своеобразной красоты въ духѣ старыхъ мастеровъ, что ихъ вполнѣ можно повѣсить во всякой галлереѣ рядомъ съ произведеніями стараго голландца. Конечно, это тоже доказываетъ, что Кромъ не внесъ ничего новаго въ исторію искусства. У него не было непосредственнаго желанія воспринять какое-нибудь впечатлѣніе природы во всей его свѣжести и передать его такимъ, какимъ онъ его воспринялъ; напротивъ того, онъ обдумываетъ, какъ написать такія же хорошія картины, какъ Рюисдаль. Слѣдующій шагъ долженъ былъ состоять въ томъ, чтобы разбить зависимость отъ старыхъ мастеровъ, чтобы отважиться передавать свои собственныя настроенія, свои собственныя впечатлѣнія, не руководствуясь примѣромъ старыхъ мастеровъ. Этотъ шагъ былъ сдѣланъ акварелистами. Именно потому, что они выступали въ искусствѣ диллетантами, они не чувствовали себя связанными никакимъ прошлымъ. Они не ходили въ музеи, а отправлялись на лоно природы. Тамъ они располагались, и пробовали отражать такъ, какъ умѣли, все, что имъ нравидось. Это писаніе съ натуры, эта независимость отъ старыхъ мастеровъ, имѣли двоякое вліяніе. Прежде всего замѣчается перемѣна въ колоритѣ. Акварели не сведены къ темному музейному тону старыхъ мастеровъ, а передаютъ свѣжіе, свѣтлые тона природы. Затѣмъ измѣнились самые мотивы. Современное пониманіе природы, болѣе нервное и болѣе нѣжное, чѣмъ прежде, впервые сказывается въ этихъ акварельныхъ рисункахъ.

Джонъ Констэбль (John Constable) перенесъ новые принципы акварельной живописи на живопись масляными красками. Онъ окончательно преодолѣлъ голландскую условность. Зелень деревьевъ и луговъ сверкаетъ у него ярче, чѣмъ у старыхъ художниковъ, а фигурки его, одѣтыя въ красное или бѣлое, болѣе задорно поставлены среди зелени. Особенно измѣнился видъ неба: у голландцевъ оно представляло собой однообразную бурую массу, у Констэбля оно въ непрерывномъ движеніи. Облака живутъ; они то плывутъ надъ пейзажемъ величественной цѣльной стаей, то несутся, разорванныя вѣтромъ на тысячи кусковъ, то грозно стягиваются, какъ небесныя полчища. Чувствуется движеніе воздуха, чувствуется, какъ клонятся къ низу вѣтви деревьевъ, какъ вертятся вѣтряныя мельницы и съ шумомъ льется дождь. Поражающій модернизмъ картинъ Констэбля обусловленъ еще тѣмъ, что въ нихъ совершенно отсутствуетъ закругленность композиціи. Совершенно, какъ японцы и Дегазъ, онъ намѣчаетъ только живыя точки. Иногда на картинѣ нѣтъ ничего, кромѣ воздуха и облаковъ—и еще какъ бы врѣзывающейся въ полотно верхушки дерева.

По этому пути шло и дальнѣйшее развитіе. Констэбль открылъ воздухъ, его подвижность и прозрачность. Но онъ возсоздавалъ только сѣрую будничную природу, простой дневной свѣтъ. Слѣдующій шагъ долженъ былъ заключаться въ томъ, чтобы писать рѣдкія атмосферическія явленія, особые свѣтовые эффекты, чудеса освѣщенія. И дѣйствительно, появился второй пейзажистъ, который взошелъ на небѣ англійской живописи большой сверкающей кометой. Это—*Тернеръ* (Turner).

Рескинъ называетъ Микель-Анджело и Тернера величайшими живописцами въ исторіи искусства. И при всей парадоксальности его сужденія оно вѣрно, если его понимать въ томъ смыслѣ, что Микель-

Анджело былъ величайшій мастеръ въ воплощеніи осязательныхъ формъ, а Тернеръ величайшій мастеръ въ изображеніи безформеннаго—т.-е. воздуха и свѣта. Само собой разумѣется, что и у Тернера были предшественники. Вначалѣ онъ былъ прямымъ подражателемъ Клода Лорэна, великаго мастера свѣтовыхъ эффектовъ, жившаго въ XVII вѣкѣ. Но впослѣдствіи онъ вполнѣ овладѣлъ искусствомъ стараго мастера и вступилъ на собственный путь, ведущій уже не назадъ къ Клоду Лорэну, а впередъ — къ Клоду Монэ. Венеція, городъ солнца открылъ глаза Тернеру. Извѣстны слова Аретино, поразительно описывающія закатъ солнца надъ Canale grande: «Воздухъ состоялъ изъ разнообразныхъ переходовъ отъ яснаго свѣта къ сумеркамъ. Облака надъ крышами терялись въ сѣрой дымкѣ; самыя близкія сверкали солнечнымъ блескомъ, болѣе далекія таяли воздушными полосами — то синими, то синевато-зелеными, то желтыми и багровыми. Весь трепеща и наслаждаясь этимъ зрѣлищемъ, я со вздохомъ подумалъ: «О, Тиціанъ, гдѣ ты и почему ты этого не пишешь?» А Тернеръ первый дѣйствительно все это написалъ. Всѣ его венеціанскія картины видѣнія свѣта. Онъ пишетъ утренній часъ, когда восходящее солнце обливаетъ городъ лагунъ какъ бы пламеннымъ золотомъ, пишетъ солнечный закатъ, когда весь небесный сводъ свѣтится глубокимъ оранжево-краснымъ цвѣтомъ. Потомъ и Англія сдѣлалась для него солнечной страной, и благодаря туманамъ Англіи свѣтовые мотивы его картинъ еще болѣе осложнились; борьба тумана со свѣтомъ, дыма съ эѳиромъ сдѣлалась преобладающей темой его картинъ. Бѣлые туманы, насквозь пронизанные свѣтомъ, выступаютъ, сверкая изъ сѣровато-серебристыхъ сумерекъ. Или же солнечные лучи борются съ влажными испареніями, которыя стелются по землѣ прозрачной дымкой. Или же зимнее солнце, пробиваясь сквозь волнистое море тумановъ, сверкаетъ холодное надъ водами. Или же оранжевое солнце стоитъ за лимонно-желтыми облаками. Радуга протягивается по небу въ тотъ часъ сумерекъ, когда море тумановъ и горы пламенѣютъ глубокимъ багрянцемъ вечерней зари. И чудеса искусственнаго освѣщенія уже занимали его. Начало его художественной дѣятельности совпадаетъ какъ разъ съ появленіемъ первыхъ локомотивовъ и пароходовъ. Тернеръ первый изобразилъ въ живописи эти чудовища XIX вѣка съ ихъ горящими глазами. Есть у него картина «Пожаръ на морѣ»: по горящимъ мачтамъ кораблей пробѣгаютъ огненные языки. Сыплются искры. Красный и желтоватый дымъ смѣшивается съ серебристо-яснымъ эѳиромъ. Картина, изображающая поѣздъ желѣзной дороги подъ дождемъ и бурей,—несомнѣнно его самое поразительное произведеніе. Тутъ интересъ не только въ двойномъ свѣтѣ—раскаленно-красномъ свѣтѣ локомотива и лимонно-желтомъ свѣтѣ освѣщенныхъ вагоновъ,—прорѣзывающемъ, какъ молнія, густой туманъ. Кромѣ того, льется дождь, неистово завываетъ вѣтеръ, машина пыхтитъ и громыхаютъ колеса: все это создаетъ вполнѣ впечатлѣніе быстраго, какъ молнія, движенія. На ряду съ умѣніемъ писать солнечный свѣтъ мастерская передача движенія—самая сильная сторона въ творчествѣ Тернера. Все на его картинахъ живетъ, дрожитъ, дышитъ. Даже еще марины старыхъ голландцевъ были портретами кораблей, изображеніемъ неодушевленныхъ предметовъ, nature morte. Тернеръ первый сталъ писать море, грозное, вкрадчивое, вѣчно мѣняющееся, писалъ волны съ ихъ фосфорическимъ блескомъ, показывалъ, какъ онѣ вздымаются и опускаются, писалъ корабли, которые качаются на водахъ, какъ скорлупки, паруса, извивающіеся подъ напоромъ вѣтра, и людей, которые неистово борются съ бушующими стихіями. Тернеръ феноменаленъ и вызываетъ трепетъ изумленія, какъ стихійная сила. Онъ уже въ началѣ XIX вѣка закрѣпилъ на полотнѣ настроенія, которыя только гораздо позже были снова открыты талантливѣйшими изъ импрессіонистовъ, научившимися возсоздавать ихъ въ живописи. Подобныя эпохи подъема силъ обыкновенно смѣняются временами упадка, притупленія. Великіе художники предшествующей эпохи умирали одинъ за другимъ, и ихъ смѣнило около 1840 года мелкое, скромное поколѣніе, которое уже не шло впередъ, не завоевывало новыхъ областей для искусства, а только пользовалось перешедшими къ нимъ отъ предшественниковъ техническими знаніями для изготовленія ходкаго рыночнаго товара. Представимъ себѣ мысленно англійскую художественную выставку 40-хъ годовъ. На почетномъ мѣстѣ висѣли картоны для тѣхъ огромныхъ картинъ, которыми въ то время украшали общественныя зданія. Все, что происходило болѣе или менѣе значительнаго въ области политики, увѣковѣчивалось на картинахъ. Ратуши, гильдейскіе залы, зданія парламента и госпитали украшались Даніэлемъ Маклизомъ, Горслэемъ и другими художниками картинами, въ которыхъ посѣтителямъ преподавались, помимо ихъ желанія, уроки англійской исторіи. Другіе художники, какъ, напримѣръ, *Чарльсъ Робертъ Лесли* (Charles Robert Leslie), вдохновлялись театромъ и романами. Эпизоды изъ драмъ и комедій Шекспира, Кальдерона и Мольера, изъ романовъ Сервантеса, Фильдинга, Гольдсмита и Стерна перерабатывались въ картины, которыя старались ласкать взоры сверканіемъ cuivre poli и яркостью бархатныхъ и плюшевыхъ красныхъ и синихъ красокъ. Къ этому присоединился еще кукольный театръ, т.-е. жанровая живопись. Ницше сравниваетъ въ одномъ мѣстѣ художника съ ребенкомъ; онъ говоритъ, что художникъ безпечно живетъ въ своемъ маленькомъ мірѣ безъ мысли о серьезныхъ вопросахъ, которые волнуютъ его современниковъ. Онъ при этомъ менѣе всего имѣлъ въ виду англійскую жанровую живопись. Но его слова о «дѣтскомъ, слишкомъ дѣтскомъ», могли бы именно относиться къ ней. И слова Вольтера: «То, что глупо для словъ, то поется», можно было бы перенести съ оперы на жанровую живопись. Жанровая живопись имѣла уже до того представителя въ лицѣ Давида Вильки. Но онъ былъ истиннымъ живописцемъ и умѣлъ чисто художественными качествами поднять свои картины надъ уровнемъ безвкусныхъ иллюстрацій семейнаго быта, сдѣлать ихъ подлинными произведеніями искусства. Это стремленіе къ чисто художественнымъ цѣлямъ исчезло послѣ него. Быть шутами, забавляющими буржуазную публику,—вотъ что сдѣлалось задачей художниковъ. Если картины вызывали благосклонную улыбку у почтенныхъ посѣтителей выставокъ, то цѣль художниковъ была достигнута. Это создало моду на картины изъ крестьянскаго быта, изображавшія крестьянъ простофилями, неуклюжесть которыхъ должна вызвать смѣхъ у образованныхъ горожанъ. Во-

шли въ моду и картины изъ дѣтскаго быта, на которыхъ дѣти изображались арлекинами, потѣшающими взрослыхъ своей комичностью. *Мюльреди* (Mulready) и *Коллинсъ* (Collins), *Фритъ* (Frith), *Вебстеръ* (Webster) и *Томасъ Федъ* (Thomas Faed) отдали всю свою жизненную энергію на изображеніе подобнаго рода пустяковъ. Злыя дѣти дразнятъ свою маленькую сестренку или не хотятъ принять прописанное имъ лѣкарство или дерутся, возвращаясь изъ школы. Благонравныя дѣти готовятъ школьные уроки, читаютъ молитву вечеромъ или поздравляютъ дѣдушку съ днемъ рожденія. Весь міръ точно превращенъ въ пріютъ для маленькихъ дѣтей. Хочется положительно замыслить, какъ Иродъ, избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ, когда проходишь въ лондонской Tate Gallery мимо всѣхъ этихъ прилежныхъ и лѣнивыхъ, смѣющихся и плачущихъ, изолгавшихся и дерзкихъ дѣтей. Буржуазности сюжетовъ соотвѣтствуетъ и пошлость письма. Всему придавался отпечатокъ внѣшней гладкости и аккуратности, которая требовалась отъ хорошей картины, висѣвшей надъ диваномъ въ гостиной.

Таково было состояніе искусства въ Англіи, когда лѣтомъ 1849 года нѣсколько молодыхъ людей, которымъ надоѣла сухость тогдашней живописи, объединились въ союзъ, названный прерафаэлитскимъ братствомъ. Что означало это названіе? Почему молодые живописцы думали, что для того, чтобы обновить одряхлѣвшее англійское искусство, слѣдуетъ вдохновляться примитивными итальянцами дорафаэлевской эпохи? Это становится понятнымъ, если вспомнить основной законъ всякаго художественнаго развитія, т.-е. законъ контрастовъ. Со времени Гогарда и Рейнольдса англійскіе живописцы признавали своими руководителями классиковъ XVI и XVII вѣковъ. Величавость линій, глубина красочныхъ тоновъ въ стилѣ барроко—характерные признаки большинства картинъ. Должна была поэтому наступить реакція. Округленность и пышность надоѣли и смѣнились тяготѣніемъ къ сдержанному, угловатому. Послѣ того какъ стремленіе къ звучной, сверкающей пышности красокъ нашло полное удовлетвореніе, оно смѣнилось любовью къ мозаичной пестротѣ примитивовъ. Потребностью реакціи объясняются и сюжеты прерафаэлитовъ. Конечно, въ другой странѣ могло бы возникнуть иное движеніе. Послѣ долгаго господства въ живописи повѣствовательнаго жанра могло бы быть принципіально признано, что живописецъ не долженъ разсказывать, что не его дѣло толковать литературныя идеи. Его царство—царство линій и красокъ. Но въ Англіи, гдѣ на искусство и теперь еще смотрятъ, какъ на придатокъ къ литературному образованію, не могло создаться такое чисто художественное воззрѣніе. И прерафаэлиты продолжали быть разсказчиками съ той разницей, что изъ букваря для дѣтей они хотѣли сдѣлать библію для взрослыхъ людей. Жанровые живописцы изображали дѣтское, слишкомъ дѣтское въ своихъ картинахъ. Теперь же стали писать глубокое, почти слишкомъ глубокое. Всѣ художники новаго направленія были чрезвычайно образованы. Они читали историковъ и философовъ, во всѣхъ поэтахъ отыскивали наименѣе понятные, наиболѣе трудно передаваемые стихи. Пошлая безсодержательность смѣнилась глубокомысліемъ. Впрочемъ прерафаэлиты,—что слѣдуетъ отмѣтить въ ихъ похвалу,—очень скоро отказались отъ своей односторонней программы. Отъ исключительнаго поклоненія примитивамъ они перешли въ дальнѣйшемъ развитіи къ cinquecento и даже къ бравурнымъ живописцамъ времени барроко. Поэтому лучше совсѣмъ отбросить названіе которое было порождено только юношескимъ увлеченіемъ неопытныхъ новичковъ въ искусствѣ. Важно то, что ничтожное поколѣніе смѣнилось опять болѣе крупнымъ, что нѣсколько сильныхъ, готовыхъ на жертвы людей вступили въ борьбу съ рутиной, господствовавшей въ Англіи въ 40-хъ годахъ.

Фордъ Мадоксъ Броунъ (Ford Madox Brown) уже подъ вліяніемъ Лейса, у котораго онъ учился въ Антверпенѣ, сталъ внимательно присматриваться къ мастерамъ конца среднихъ вѣковъ, къ Рожеру ванъ-деръ-Вейдену и Квентину Массису. Онъ пошелъ по ихъ слѣдамъ, заимствовалъ рѣзкую характерность очертаній, угловатость выразительныхъ жестовъ и свѣжесть свѣтлыхъ красокъ. Свои принцины Мадоксъ Броунъ воплотилъ сначала въ картинахъ на сюжеты изъ шекспировскихъ драмъ, въ «Проклятіи Лира» и «Ромео и Джульетѣ» (сцена на баклонѣ). Потомъ онъ въ той же манерѣ изобразилъ сцены изъ современной жизни, стараясь соединить детальную работу мелкой кистью съ глубиной замысла. Каковы люди, переселяющіеся изъ стараго свѣта въ новый, какія чувства волнуютъ ихъ въ тотъ моментъ, когда они отрѣзываютъ себѣ возвращеніе, отправляясь навстрѣчу невѣдомой судьбѣ? Этотъ сюжетъ Мадоксъ Броунъ разработалъ въ картинѣ «Послѣдній взглядъ на Англію». Знаменитая картина «Трудъ» (Work) въ манчестерской галлереѣ — цѣлый трактатъ о томъ, что трудъ объединяетъ людей. На картинѣ представлены не только чернорабочіе, которые роютъ яму для газовыхъ трубъ, — впереди стоятъ два писателя, Карлейль и Томасъ Морисъ. Этимъ Мадоксъ Броунъ хотѣлъ сказать, что умственная работа не уступаетъ физической. Каждую изъ этихъ картинъ художникъ среднимъ числомъ писалъ около десяти лѣтъ и это уже доказываетъ, что въ эстетическомъ отношеніи отъ нихъ ничего нельзя ожидать. Самыя несущественныя детали переданы съ педантической правильностью, и эта кропотливая, мелкая работа совершенно разрушаетъ цѣльность впечатлѣнія.

Еще болѣе все это относится къ произведеніямъ *Гольмана Гента* (Holman Hunt). Онъ былъ однимъ изъ основателей прерафаэлитскаго братства въ 1849 году и упорнѣе всѣхъ держался всю жизнь программы братства. Прежде чѣмъ начать свои библейскія картины, онъ считалъ необходимымъ прожить цѣлые годы въ Палестинѣ. Онъ подробно изучилъ еврейскія секты времени Христа, потомъ старался отыскать среди теперешняго населенія Востока людей, которые соотвѣтствовали его представленію о древнихъ фарисеяхъ. Онъ самъ совершилъ тотъ путь, по которому слѣдовало святое Семейство при бѣгствѣ въ Египетъ — и старался опредѣлить, какой породы былъ оселъ, на которомъ ѣхала Марія. Когда его картины: «Христосъ—свѣточъ міра», «Козелъ отпущенія», «Тѣнь смерти» и «Бѣгство въ Египетъ» появились на англійскихъ выставкахъ, онѣ возбудили общіе восторги. Священники говорили о нихъ въ церквахъ и воспроизведенія

ихъ распространялись по всей странѣ; ихъ можно было найти въ крестьянскихъ домикахъ. Не-англичанину, однако, трудно присоединиться къ этимъ восторгамъ. Мы допускаемъ картины на библейскія темы, если онѣ обвѣяны сказочной атмосферой, если онѣ на минуту пробуждаютъ въ насъ то настроеніе, которое охватывало насъ, когда мы въ дѣтствѣ глядѣли на сверкающую огнями елку. Но стремленіе къ этнографическому возсозданію христіанства кажется намъ мертвымъ педантизмомъ; не говоря уже о томъ, что современные восточные евреи едва ли болѣе похожи на своихъ предковъ временъ Ирода, чѣмъ теперешніе польскіе евреи. Но если не сочувствуешь идеѣ, вложенной въ эти картины, то и усердіе, употребленное для ихъ выполненія, кажется безплодной тратой времени. Гентъ точно отмѣчаетъ въ своихъ дневникахъ, сколько часовъ онъ употребилъ на то, чтобы написать одну чалму. Но зачѣмъ онъ посвящалъ этому столько часовъ? Кому это было нужно? Къ чему трудиться, если въ результатѣ получается только скука? По тщательности отдѣлки картины Гента—чудеса прилежанія. Но что это дѣлаетъ ихъ выдающимися произведеніями искусства, могъ утверждать только такой нелѣпый художественный критикъ какъ Рескинъ.

Заслуга *Миллэ* (Millais) заключается въ томъ, что онъ первый отрекся отъ тоскливой программы прерафаэлитовъ. Въ его первыхъ картинахъ, «Лоренцо и Изабелла», «Мастерская плотника» и «Офелія» сказывается такая же детальная работа мелкими кистями, какъ и у остальныхъ прерафаэлитовъ въ началѣ движенія. Но въ то время какъ Гельманъ Гентъ всю жизнь съ тупымъ рвеніемъ держался этого стиля, у Миллэ, происходившаго изъ стариннаго французскаго рода, было слишкомъ много художественнаго чутья, чтобы онъ могъ втиснуть свое творчество въ узкія рамки программы, которая требовала воспроизведенія самыхъ ничтожныхъ подробностей. «Долгъ живописца прежде всего писать. Художникъ можетъ быть глупъ, лишь бы онъ умѣлъ писать». Этихъ словъ истиннаго мастера, произнесенныхъ однажды Миллэ, никогда бы не сказалъ чистокровный англичанинъ. И то, что въ его жилахъ есть нѣсколько капель французской крови, ясно сказалось въ его творчествѣ. Когда на выставкѣ 1857 г. въ Манчестерѣ собраны были находившіяся въ частныхъ рукахъ картины Веласкеза, Миллэ познакомился съ этимъ мастеромъ, который сдѣлался его руководителемъ въ дальнѣйшихъ работахъ. Онъ отрекся отъ прерафаэлитовъ и старался выработать себѣ широкую, глубокую по тону манеру въ духѣ Веласкеза. Правда, что онъ вкладывалъ также въ свои картины нѣкоторую слащавость въ угоду вкусамъ англійской публики. Въ послѣдніе годы своей жизни онъ вернулся въ значительной степени къ той шаблонной живописи, противъ которой такъ страстно боролись прерафаэлиты. Однако было бы несправедливо имѣть въ виду при оцѣнкѣ Миллэ только эти произведенія его старости, написанныя не художникомъ, а только практичнымъ дѣльцомъ, какимъ сдѣлался впослѣдствіи Миллэ. Но стоя въ лондонской Tate Gallery передъ его картиной «Nordwest Passage», написанной въ 1847 г., нельзя не подпасть подъ обаяніе этой безстрастно-изысканной манеры. Свѣтлые холодные тоны—розовый, бѣлый и жемчужно-сѣрый—сведены къ благороднымъ гармоніямъ въ духѣ Валескеза. Близость къ Веласкезу чувствуется и въ его портретахъ, въ умѣніи схватывать самую сущность характеровъ и передавать ихъ широкими, твердыми мазками, какъ бы закрѣпляя на вѣчныя времена. Кто цѣнитъ искусство, какъ искусство, долженъ признать высокое значеніе Миллэ, потому что среди литературной группы современныхъ ему англійскихъ художниковъ онъ выдѣляется, какъ природный мастеръ живописи.

Прерафаэлитское credo, которое допускало слѣдованіе только угловатымъ мастерамъ quattrocento не могло стать первенствующимъ въ Англіи еще и по другой причинѣ. Англія—страна парѳенонскихъ фризовъ. Съ 1803 г. эти произведенія искусства, заключающія въ себѣ цѣлый міръ красоты, находятся въ британскомъ музеѣ. Вполнѣ понятно, что полуприкрытость задрапированныхъ тѣлъ Фидія должна была произвести сильное впечатлѣніе именно въ странѣ, гдѣ изображеніе нагого тѣла кажется непристойнымъ. Въ особенности для *Фредерика Литона* (Frederick Leighton) эти фигуры стали евангеліемъ, библіей. Въ своемъ собственномъ портретѣ онъ изобразилъ себя въ тогѣ президента академіи, на фонѣ парѳенонской скульптуры. Онъ поставилъ себѣ жизненной задачей проникнуть какъ можно глубже въ красоту античнаго міра. Конечно, противъ многихъ его картинъ можно выставить такія же возраженія, какъ противъ картинъ, написанныхъ Миллэ въ старости. Воспроизведенія его картинъ не висѣли бы во всѣхъ витринахъ Лондона, если бы и онъ не впадалъ часто въ слащавость, въ салонный тонъ. Отпечатокъ безхарактерной кротости, безкровной мягкости лежитъ почти на всѣхъ его картинахъ. Но все-таки нельзя не признать, что въ своихъ лучшихъ картинахъ онъ очень глубоко воспринялъ красоту эллинскихъ линій. Нельзя не восторгаться тѣмъ, съ какой изысканностью его женщины держатъ въ рукахъ зеркало, чашку, или поднимаютъ руки, чтобы поправить волосы, или же откидываютъ голову, чтобы заглянуть черезъ плечо, какъ красиво струятся одежды вдоль ихъ тѣлъ, какъ складки падаютъ, касаются одна другой, робко откидываются назадъ и тихо плывутъ дальше,—все это составляетъ неописуемо-обаятельную мелодію линій. Нужно вспомнить о Кабанелѣ и Бугро, чтобы сейчасъ же почувствовать, что благородная красота греческаго искусства нашла въ этомъ англійскомъ академикѣ истинно стильнаго выразителя. Очень много сходства у Литона съ *Альбертомъ Муромъ* (Albert Moore). И онъ все сводитъ къ красивымъ движеніямъ. Молодыя женщины на его картинахъ мечтаютъ на диванѣ, опустивъ книгу на колѣни и скрестивъ руки на груди. Или же онѣ накидываютъ на плечи купальный халатъ, или закидываютъ руки за голову, чтобы вплести ленту въ косу. Какъ и Литонъ, онъ съ величайшей тщательностью выписывалъ драпировки. И у него, какъ у президента академіи, всѣ движенія мягкія и закругленныя, уравновѣшенныя и салонныя. Нѣжныя эстетки-англичанки позируютъ въ костюмахъ танагрскихъ статуэтокъ для очень скромныхъ живыхъ картинъ, составленныхъ по греческимъ вазамъ. У *Альмы Тадемы* (Alma Tadema) эта англійская любовь къ греческой красотѣ переходитъ въ повѣствовательный жанръ. Вѣдь именно въ Англіи появился лучшій археологическій романъ, «Послѣдніе дни Помпеи» Бульвера. Англичанинъ же Альма Тадема убѣдительнѣе

всего изобразилъ бытъ античнаго міра. Онъ построилъ себѣ въ Лондонѣ помпейскій домъ, гдѣ собралъ все нужное для возсозданія античной жизни. И тѣмъ, что онъ вставлялъ въ свои декораціи живыхъ англійскихъ дѣвушекъ, обладающихъ часто истинно скульптурной классической красотой, онъ смогъ придать своимъ картинамъ, несмотря на ихъ красочную холодность, дыханіе подлинной жизни.

Въ совершенно иной міръ вводятъ произведенія другого художника,—того, который при основаніи прерафаэлитскаго братства въ 1849 г. былъ вдохновителемъ всего движенія. Въ то время какъ Гольманъ Гентъ и Мадоксъ Броунъ подражали примитивамъ съ сухой разсудочностью, въ лицѣ *Данте Габріэля Росетти* (Dante Gabriel Rossetti) дѣйствительно какъ будто возродился къ новой жизни мастеръ ранняго возрожденія. Тотъ опьяняющій ароматъ, которымъ дышатъ картины нѣкоторыхъ старыхъ мастеровъ, исходитъ также изъ произведеній Росетти. Достаточнымъ объясненіемъ этого факта служитъ происхожденіе художника. Данте Габріэль Росетти былъ итальянецъ и католикъ. Его отецъ попалъ изъ солнечнаго юга на туманный сѣверъ. Онъ былъ въ Лондонѣ профессоромъ итальянской исторіи литературы. Вся его литературная дѣятельность была посвящена великому генію средневѣковой Италіи, Данте. И вся жизнь его сына была сплошной грезой о чемъ-то далекомъ. Глядя изъ оконъ своей мастерской на лондонскія улицы, Данте Габріэль переносился мечтами изъ туманнаго Лондона на солнечный югъ, изъ сѣрой дѣйствительности въ міръ Дантовской красоты. Онъ тоже встрѣтилъ въ жизни женщину, которая призвана была стать для него тѣмъ, чѣмъ была Беатриче Портинари для Данте. Это была Елизавета Сиддаль, молодая модистка, съ которой его познакомилъ его другъ Миллэ. Въ 1853 году онъ сошелся съ ней, а въ 1860 г. женился на ней. Ей посвящены первыя его произведенія, сюжеты которыхъ онъ заимствовалъ у средневѣковыхъ минезенгеровъ. А впослѣдствіи, когда смерть похитила у него его молодую жену, онъ облекъ свои тогдашнія чувства въ покровъ Vita Nuova.

Онъ изобразилъ, какъ Беатриче на балконѣ отцовскаго дворца тихо и безъ всякихъ страданій переходитъ за грань смерти. Онъ написалъ бога любви, ведущаго Данте къ смертному орду Беатриче, изобразилъ Беатриче, являющуюся въ годовщину своей смерти возлюбленному нѣжнымъ, тихимъ призракомъ; написалъ Елизавету въ образѣ «Blessed Damozel», которая, вспоминая о возлюбленномъ, глядитъ съ неба на землю. Въ дальнѣйшемъ теченіи жизни Росетти писалъ и другихъ женщинъ. Жена Вилліама Морриса вдохновила его на прекрасныя картины. И для характеристики его творчества слѣдуетъ сказать, что еще никогда въ пуританской Англіи не создавались столь чувственныя картины. На всѣхъ нихъ изображены исключительно женщины. Онѣ держатъ въ рукахъ вѣеръ, зеркало, книгу. Онѣ чешутъ волосы. Онѣ скрещиваютъ руки и мечтаютъ. И хотя ничего не происходитъ на картинахъ, все же отъ рукъ, взоровъ, устъ этихъ женщинъ точно исходитъ какой-то магнетическій токъ. Всю ненасытность своей вулканической страстности Росетти вложилъ въ эти образы. Все содержаніе «La bella mano» сводится къ тому, чтобы передать ощущеніе мягкой, бѣлой, длинной руки, прикосновеніе которой вызываетъ трепетъ. Въ «Венерѣ-Астартѣ» представлена гибкая шея женщины, которая откидывается назадъ подъ бѣшеными поцѣлуями. Картина женщины съ зеркаломъ вызываетъ представленіе о человѣкѣ, который прижимаетъ голову къ этимъ волосамъ и съ трепетомъ вдыхаетъ ихъ опьяняющій ароматъ. Богиня любви у Росетти всегда представлена мощнымъ существомъ, поражающимъ своей грозной, тревожной красотой. У нея могучее тѣло. Волнистые, густные, темно-каштановые волосы низко спускаются на лобъ и на затылокъ. Глаза блестятъ пожирающимъ огнемъ, мрачнымъ нервнымъ вожделѣніемъ. Полныя губы вздымаются для демоническихъ поцѣлуевъ. Краски еще усиливаютъ пламенно-чувственное впечатлѣніе, такъ какъ и Росетти очень скоро освободился отъ архаическаго стиля своихъ первыхъ работъ. Только въ 50-хъ годахъ, когда онъ писалъ «Благовѣщеніе», находящееся въ Tate Gallery, онъ увлекался угловатостью и скованностью формъ. Въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ краски столь же бурны, какъ мощны тѣла и широки движенія. Въ колоритѣ онъ слѣдовалъ за Джіорджіоне, венеціанскимъ canzoniere, на котораго онъ такъ похожъ всѣмъ своимъ существомъ. Всѣ его картины поражаютъ пламенной глубиной красокъ. Лучистый синій цвѣтъ, пылающій красный и сіяющій зеленый сливаются все въ новыя и новыя гармоніи. Все это зачаровывало англичанъ. Человѣкъ, предки котораго пили не портеръ, а вино, созрѣвшее у подножія Везувія, принесъ католическую страстность и католическій мистицизмъ на холодный туманный сѣверъ, въ раціоналистическую Англію. Его творчество было точно жаркой теплицей, наполненной сильно благоухающими цвѣтами; всѣхъ опьянялъ экзотическій ароматъ его произведеній, ихъ пламенный эротизмъ, къ тому же ставшій достаточно англійскимъ, чтобы быть чуждымъ всякой грубости. Такимъ образомъ Росетти начинаетъ собой новый отдѣлъ въ исторіи англійской культуры. Солнце Италіи на короткое время заблистало надъ сѣвернымъ моремъ идей, символовъ и тумановъ. Съ этой поры стремленіемъ всѣхъ передовыхъ талантовъ въ Англіи было схватить лучъ этого чужеземнаго свѣта. Явился Свинбёрнъ, вся поэзія котораго—латинскій ренессансъ, прошедшій черезъ призму англо-саксонскихъ тумановъ. Возникло «Oxford movement»—католическое движеніе, созданное Ньюманомъ и Пюсси. Въ живописи пытался пробить себѣ путь черезъ тернистые сучья и сбившіеся въ кучу кусты въ солнечный міръ Росетти *Бернъ Джонсъ* (Burne Jones.). Онъ-то, конечно, былъ не итальянецъ, а англичанинъ. И поэтому въ его произведеніяхъ сильно проявляется англійская безполость. Онъ слѣдуетъ за Росетти, какъ безсиліе за страстью, какъ пепелъ за пламенемъ. Женщины его блекнутъ, какъ не политые цвѣты. Онѣ добры, кротки и мягки. Но всѣхъ ихъ обмануло счастье и онѣ точно для того существуютъ, чтобы погибнуть нераспустившимися бутонами. Ихъ губы, пурпуровыя у Росетти, блѣдны, такъ же какъ и щеки; ихъ движенія усталыя. Большіе, отражающіе полноту чувствъ глаза сверкаютъ слезами и глядятъ остановившимся взоромъ въ пространство. Вся ихъ любовь—мечтательный трепетъ, безплодное, само себя пожирающее пламя. Безрадостно и бездѣйственно при

элегическихъ звукахъ органа проходитъ ихъ жизнь. Только съ наступленіемъ вечера при закатѣ солнца онѣ ведутъ печальные хороводы при звукахъ меланхоличныхъ мелодій. Или онѣ спускаются къ одинокому озеру, чтобы тамъ робко созерцать въ водахъ свою «ненужную красоту». На самой природѣ лежитъ этотъ покровъ болѣзненности. Точно все происходитъ въ послѣдній день мірозданія. Никогда нельзя встрѣтить у Бернъ Джонса тѣхъ сочныхъ, чувственно пышныхъ, сверкающихъ тропическими красками цвѣтовъ, которые пишетъ Росетти. У него цвѣты вянутъ и отцвѣтаютъ—онъ пишетъ темный плющъ и увядшія розы, меланхолично вьющіяся вдоль старыхъ стѣнъ.

Бернъ Джонсъ воспроизводитъ все, что бываетъ на свѣтѣ скорбнаго, склоннаго къ отреченію, уставшаго. Кроткія блѣдныя мученицы христіанства такъ же привлекали его, какъ античныя пророчицы. Его любимымъ героемъ былъ король Артуръ и волшебникъ Мерлинъ, Грааль и Круглый Столъ. Его привлекали тоже старо-кельтскія сказки съ ихъ меланхоличной мечтательностью, романъ о розѣ, нѣжныя душевныя авантюры провансальскихъ судилищъ трибуналовъ любви. Юный рыцарь внимаетъ передъ средневѣковымъ городомъ звукамъ органа, на которомъ играетъ печальный духъ. Или у Мерлина стынетъ кровь въ то время, какъ Вивіана произноситъ заклинаніе. Или меланхоличный король глядитъ съ мечтательнымъ упоеніемъ на нищенку, которую онъ избралъ въ королевы. Бернъ Джонсъ руководствовался для своихъ картинъ образцами различнѣйшихъ старыхъ мастеровъ, выбиралъ изъ сокровищницы старыхъ формъ самое изысканное и граціозное. У Ботичелли онъ бралъ его прозрачные покровы, у Мантеньи—его стройныхъ воиновъ въ сверкающемъ стальномъ вооруженіи, у Перуджино—босыя ножки его ангеловъ, у Джіотто—архаичную перспективу. Но какъ сѣверянинъ и человѣкъ своего времени, онъ вкладывалъ въ свои фигуры что-то кроткое, задумчивое, сантиментально разочарованное. То, что у старыхъ мастеровъ было естественной скованностью нераспустившагося бутона, кажется у Бернъ Джонса увяданіемъ, искусственностью, вялостью. Дріады Ботичелли перенесены въ лѣсъ Брочеліанды, изъ Франческо Гонзаги сдѣланъ король Кафетуа, Персей становится Гамлетомъ, пламенный Дантъ—истеричнымъ трубадуромъ; святой Георгъ Донателло говоритъ стихами Свинбёрна. По своей эклектической манерѣ черпать красоту не изъ окружающей его дѣйствительности, а изъ пожелтѣвшихъ книгъ, изъ утонченныхъ художественныхъ произведеній и упиваться повтореніемъ красоты, уже созданной раньше, Бернъ Джонсъ—типичный эстетъ. И его готическій языкъ формъ производилъ чарующее впечатлѣніе на прекрасныя души. Онъ сдѣлался любимцемъ всѣхъ тѣхъ, которыхъ стали привлекать стройныя тонкія формы послѣ пресыщенія широкимъ и округленнымъ.

Было бы однако заблужденіемъ видѣть въ Бернъ Джонсѣ только пресыщеннаго наслажденіями жизни человѣка. Этому противорѣчитъ огромное количество его картинъ. И къ своему готическому стилю онъ пришелъ не путемъ изощренности вкуса, а по совершенно другимъ, чисто логическимъ соображеніямъ. Англійскія церкви, какъ извѣстно, построены въ ново-готическомъ стилѣ. Бернъ Джонсъ готовилъ для многихъ изъ этихъ церквей расписныя стекла. Онъ долженъ былъ приспособлять ихъ къ готической архитектурѣ церквей. Линіи фигуръ, такъ же какъ и пейзажа, должны были точно соотвѣтствовать архитектурному цѣлому. И затѣмъ, когда Бернъ Джонсъ перенесъ на свои картины языкъ линій, усвоенный имъ для готическихъ оконъ, то это было совершенно логично. Вильямъ Моррисъ создалъ тогда въ Англіи художественно-промышленное движеніе, которое тоже исходило изъ готики въ своихъ исканіяхъ новаго стиля, отвѣчающаго требованіямъ нашего времени. Бернъ Джонсъ писалъ свои картины такъ, какъ будто онѣ предназначались для комнатъ съ обоями, коврами и мебелью изготовленія фирмы Morris compagny. То, что избранный имъ стиль былъ именно готическимъ, не имѣетъ существеннаго значенія. Главное то, что послѣ долгаго отсутствія всякаго стиля, на горизонтѣ опять показался идеалъ цѣльнаго искусства, сообразующагося съ условіями помѣщенія, для котораго оно предназначалось. До того живопись шла своимъ обособленнымъ путемъ, совершенно не сообразуясь съ помѣщеніями, которыя должна была украшать, и Бернъ Джонсъ былъ первымъ англичаниномъ—въ этомъ его большое значеніе,—который сталъ доказывать, что красота можетъ быть создана только согласнымъ сотрудничествомъ всѣхъ искусствъ.

Въ другой области имѣетъ большія заслуги послѣдній представитель этого мощнаго поколѣнія художниковъ. Я уже часто говорилъ, что французская теорія искусства для искусства никогда не могла привиться въ Англіи съ ея литературными понятіями. Во всѣ времена англійское искусство отмѣчено было нравоучительностью. *Джорджъ-Фредерикъ Уотсъ* (George Frederick Watts) имѣетъ по крайней мѣрѣ то преимущество передъ многими другими, которые во имя морали воплощали только банальныя истины въ плохихъ картинахъ, что его замыслы серьезны и его техника очень художественна. *Уотсъ* былъ портретистъ и вмѣстѣ съ тѣмъ несравненный пейзажистъ. Всѣхъ великихъ людей своей страны: Броунинга и Свинбёрна Тэйлора и Тениссона, Милля и Карлейля, кардинала Манинга и Гладстона, Литона и Миллэ, Росетти, Морриса и Бернъ Джонса, такъ же какъ и нѣсколькихъ иностранцевъ: Тьера, Гизо, Гарибальди и Іоахима, онъ объединилъ въ своемъ пантеонѣ, написавъ ихъ портреты тѣмъ торжественнымъ стилемъ, которымъ изъ старыхъ мастеровъ обладалъ только Тиціанъ. Точно также его пейзажи равны самымъ прекраснымъ произведеніямъ современной живописи по изысканности тона. Но этимъ картинамъ Уотсъ не придавалъ большого значенія. Онъ называлъ себя живописцемъ мыслей, а не предметовъ. Онъ говорилъ, что взялся за кисть только для того, чтобы поучать людей. Онъ хотѣлъ быть проповѣдникомъ, апостоломъ гуманности. Чтобы достигнуть этой цѣли, Уотсъ никогда не продавалъ картинъ для того, чтобы его произведенія не разсѣялись, не были бы похоронены въ частныхъ галлереяхъ. Часть картинъ онъ подарилъ Tate gallery, гдѣ ихъ могутъ всѣ видѣть, а другія сохранилъ въ своей мастерской, которая теперь, послѣ смерти художника, открыта для всѣхъ и носитъ названіе «музея Уотса». Интересно наблюдать за тѣмъ, какое

впечатлѣніе производятъ эти картины. По лицамъ посѣтителей видно, что они дѣйствительно захвачены тѣмъ, что имъ говоритъ Уотсъ. Они не смѣются, не равнодушны и не разсѣяны. Они долго стоятъ передъ картинами, а потомъ садятся и задумываются. Вотъ, напр., картина «Маммонъ»: человѣкъ звѣрскаго вида кладетъ свою мясистую руку рѣзника на шею дѣвушки, а ногу ставитъ на спину юноши. Или вотъ «Совѣсть»—грозно-спокойный ангелъ, который глядитъ на насъ какъ бы окаменѣлый, глазами, сверкающими зеленымъ цвѣтомъ: онъ точно читаетъ то, что скрыто въ глубинахъ нашей души. Вотъ картина съ надписью: «Духъ добра; посвящается всѣмъ церквамъ міра». Въ облакахъ сидитъ на тронѣ человѣкъ съ грустнымъ, безконечно добрымъ взоромъ, и у ногъ его, на складкахъ его плаща, лежатъ, прижавшись другъ къ другу, голыя дѣти; это—міровыя религіи, какими онѣ могли бы быть, если бы не было распри среди духовенства. Уотсъ никогда не черпалъ ни одной мысли изъ круга античныхъ или христіанскихъ идей: Юпитеръ и Юнона, Христосъ и Марія мертвы. Онъ ихъ поэтому не пишетъ. Всякая попытка воскресить ихъ была бы неразумна. Но еще живы силы, передъ которыми съ начала вѣковъ люди, дрожа или молясь, лежали во прахѣ. Эти силы—смерть и любовь. Онъ ихъ пишетъ не въ античномъ духѣ, а изъ глубины современнаго пониманія, для котораго онѣ означаютъ иное, чѣмъ для людей прежнихъ временъ. Для человѣка времени возрожденія любовь была Купидономъ, обыкновенно плутоватымъ и задорнымъ, иногда хмурымъ и печальнымъ, но всегда Купидономъ. Уотсъ же изображаетъ другую любовь, родившуюся только въ нашемъ вѣкѣ. Сильный эфебъ на картинѣ «Любовь и Жизнь» не богъ изъ комедіи и не Эросъ. Это духъ гуманности, добра, любви къ ближнему, доброты; онъ заступается за бѣдныхъ и облегчаетъ имъ путь черезъ сѣрую жизнь. Смерть была для грековъ черной тѣнью, падающей на радость. Memento mori должно было означать memento vivere. Пользуйся жизнью, ибо придетъ день, когда уже это будетъ для тебя невозможно. Въ средніе вѣка смерть стала дьяволомъ. Именно въ тотъ моментъ, когда люди смѣялись и цѣловались, онъ хваталъ ихъ и, давая пинки въ бокъ, велъ къ судьѣ. Для насъ смерть означаетъ нѣчто другое: глубокую загадку жизни, просвѣтлѣніе, спокойствіе послѣ долгой нервной торопливости. И это отношеніе къ смерти выразилось въ картинахъ Уотса задолго до скульптуры Бартоломэ. Его «Ангелъ смерти»—вѣчная нирвана, въ лоно которой возвращается все, что было живымъ. Его «Вѣстникъ»—просвѣтляющій лучъ, который на минуту проливаетъ величіе на самаго низменнаго, самаго жалкаго. Но онъ внесъ новое пониманіе въ понятія о любви и смерти. И всѣ другіе образы, превратившіеся въ безжизненныя аллегоріи,—Справедливость, Время, Сонъ,—воскресли для новой жизни въ его толкованіи.

Изъ всѣхъ религій міра онъ черпалъ вѣчныя истины, тѣ истины, которая не связаны ни съ какой эпохой, ни съ какимъ вѣроученіемъ. Его цѣль запечатлѣть въ сердцѣ человѣка только доброе и благородное. Онъ бы хотѣлъ создать новую вѣру, новую религію. Была ли въ этомъ потребность и удовлетворилъ ли Уотсъ этой потребности—пусть рѣшаютъ другіе. Кто читалъ Ницше, увидитъ въ замыслахъ Уотса, при всемъ ихъ кажущемся модернизмѣ, только запоздалое выраженіе устарѣвшихъ христіанскихъ взглядовъ. Любопытно, что именно въ Англіи, на родинѣ эгоизма, живописецъ разыгрываетъ такую комедію гуманности. Но чисто художественное значеніе картинъ этими соображеніями не умаляется. Никто не можетъ отрицать, что Уотсъ очень сильно и съ большимъ техническимъ совершенствомъ высказалъ все то, что хотѣлъ сказать. Въ его картинахъ сказывается мыслитель и поэтъ, у котораго самыя отвлеченныя мысли тотчасъ же перевоплощаются въ художественныя эмоціи. Онъ создалъ новый мощный стиль изъ совершенно самобытныхъ, ни откуда не взятыхъ элементовъ.

Во всякомъ случаѣ Уотсъ былъ послѣднимъ представителемъ великой эпохи англійскаго художественнаго творчества; онъ пережилъ своихъ современниковъ и дожилъ до смѣны ихъ ничтожнымъ новымъ поколѣніемъ. Несомнѣнный фактъ, что въ настоящее время англійская живопись снова вступила въ фазисъ усталости, въ которомъ находилась послѣ смерти Тернера и передъ возникновеніемъ прерафаэлитскаго движенія. И теперь, конечно, появляется еще много истинно прекраснаго. Картина должна соотвѣтствовать стилю помѣщенія, гдѣ она виситъ. Она должна ласкать взглядъ спокойной гармоніей красочныхъ плоскостей, музыкальностью линій, твердой архитектоникой. Въ слѣдованіи этимъ принципамъ, впервые высказаннымъ Бернъ Джонсомъ, многіе живописцы проявляютъ много вкуса. *Біамъ Шо* (Byam Shaw), *Морисъ Грейфенгагенъ* (Maurice Greiffenhagen), *Франкъ Брангвинъ* (Frank Brangwyn) и нѣкоторые другіе, начавшіе съ художественно-промышленныхъ работъ, достигаютъ въ своихъ картинахъ прекрасныхъ декоративныхъ результатовъ. И портретная живопись продолжаетъ стоять на прежней высотѣ.

Національная портретная галлерея въ Лондонѣ внушаетъ истинное благоговѣніе. Всѣ великіе люди Англіи представлены тамъ въ портретахъ. И какіе это все мощные, серьезно задуманные, внушительные портреты: всѣ эти юристы въ красныхъ тогахъ твердо опираютъ руку на сводъ законовъ съ выраженіемъ гордаго самосознанія на лицѣ. Какъ просто и естественно держатся эти ученые и художники, углубленные въ свои книги и рисунки. Такого рода произведенія — кѣмъ бы они ни были написаны, *Онлесомъ* (Onless) или *Геркомеромъ* (Herkomer), *Джорджемъ Ричмондомъ* (George Richmond) или *Рейдомъ* (Reid), *Шаномъ* (Shannon), *Франкомъ Дикси* (Frank Dicksee) или *Соломономъ* (J. Salomon)—цѣнные историко-культурные документы. Они дадутъ людямъ будущихъ временъ представленіе о современной англійской культурѣ, какъ картины Гольбейна и Ванъ-Дейка, Рейнольдса и Гэнсборо знакомятъ съ культурой минувшихъ временъ. Даже тѣ художники, которые въ другихъ своихъ произведеніяхъ только изнѣженные эпигоны, тотчасъ же пріобрѣтаютъ самобытность и силу, когда выступаютъ портретистами.

Но помимо этого, есть ли еще что-нибудь? Стоишь передъ картинами *Джона Струдвика* (John Strudwick) и *Спенсера Станіопа* (Spencer Stanhope), *Фредерика Сандиса* (Frederick Sandys) и *Вальтера Крэна* (Walter Crane)—въ какой безвкусный лимонадъ они превратили опьяняющій волшебный элексиръ Росетти! Какую

устарѣлую золотообрѣзную лирику они выдаютъ теперь за красоту. Вотъ жанровыя картины. Что на нихъ изображено? Меланхоличныя дамы временъ Имперіи сидятъ за клавикордами, пишутъ письма возлюбленному или созерцаютъ свадебный букетъ, думая свои старо-дѣвичьи думы. Подростки и маленькія дѣти лежатъ на травѣ или купаются у берега моря, забавляя старыхъ джентльменовъ граціозной невинностью своихъ позъ. Крестьянки киваютъ на прощанье своимъ мужьямъ, рабочіе героически отдаются послѣ трудового дня сантиментальнымъ чувствамъ. Все это очень корректно, салонно, гладко, безсильно и слащаво. Поэтическія надписи, стихи изъ Теннисона, приводятся съ цѣлью усилить трогательность впечатлѣнія. Два художника, въ особенности *Джорджъ Геминъ-Мазонъ* (George Hemming Mason) и *Фредерикъ Уокэръ* (Frederick Walker), направили англійскую живопись на этотъ путь эстетизма. И нельзя не признать красоту ихъ картинъ, потому что дѣйствительно въ нихъ есть много нѣжнаго и утонченнаго, выраженнаго вполнѣ самобытно. Но когда нѣжность переходитъ въ аффектацію, она становится несносной. Что можетъ быть невыносимѣе людей, которые не въ состояніи сказать сильнаго слова, а только шепчутъ сладкія фразы. Вполнѣ понятно, почему англійская живопись избѣгаетъ соприкосновенія съ грубой дѣйствительностью. Тамъ болѣе чѣмъ гдѣ-либо чувствуется потребность въ контрастахъ. Лондонъ—прозаичный городъ людей, занятыхъ неустанной погоней за заработкомъ, и поэтому именно дѣловой человѣкъ, когда онъ послѣ цѣлаго дня работы въ Сити возвращается вечеромъ въ свою загородную виллу, не хочетъ видѣть ничего, — хотя бы даже картины,—что напоминало бы ему о дневныхъ заботахъ и непріятностяхъ. Онъ хочетъ отдохнуть, мечтать. Ему вовсе не нужно поэтому, чтобы искусство отражало жизнь; напротивъ того, онъ требуетъ, чтобы оно давало ему въ привлекательныхъ образахъ иллюзію иного, болѣе прекраснаго міра. Это живописцы и дѣлаютъ. Изъ грязи и суеты жизни они укрылись въ какой-то рай, гдѣ нѣтъ диссонансовъ, нѣтъ грубости, гдѣ царятъ нѣжныя, эстетическія ощущенія.

Но въ такой односторонности таится, конечно, большая опасность. Искусство не можетъ объявить свой міръ священнымъ мѣстомъ, куда не долженъ доходить отголосокъ борьбы, происходящей извнѣ. Искусство не можетъ, если оно хочетъ оставаться живымъ и сильнымъ, питаться исключительно манной поэзіи; ему нуженъ хлѣбъ грубой дѣйствительности. Такъ какъ англійская живопись этого не дѣлала, то и стала анемичной, манерной, слабой. Вѣчное теннисоновское настроеніе привело къ разслабленности, вѣчная кротость и слащавость—къ сантиментальности и аффектаціи. Всѣ эти поэтическія надписи къ банальнымъ картинамъ кажутся просто глупыми. Положительно смѣшно, что именно Англія съ ея кровожадными инстинктами въ искусствѣ претворяется такой кроткой овечкой. И вотъ что еще пагубно для англійской живописи: салонный этикетъ, передъ которымъ всѣ безпрекословно преклоняются, убилъ силу кисти. Во Франціи можно сразу узнать каждаго художника по его мазкамъ, по излюбленному сочетанію красокъ, по свѣтовымъ задачамъ, за которыя онъ берется. Наслаждаешься чувственностью его колорита, широкой смѣлой манерой, бурными полнозвучными или искрящимися аккордами красокъ. А въ Англіи непритязательному содержанію картинъ соотвѣтствуетъ гладкая, корректная манера выполненія. Аккуратность и безцвѣтная прилизанность письма считается такой же обязательной, какъ фракъ къ обѣду.

Такъ мы дошли до картинъ, которыя кажутся полнымъ подражаніемъ олеографіямъ. Отъ Тернера къ олеографіи—вотъ путь, который свершила англійская живопись XIX вѣка. Если въ видѣ исключенія видишь на англійской выставкѣ картину, которая производитъ впечатлѣніе настоящей живописи, то можно съ увѣренностью сказать, что это произведеніе не англичанина, а шотландца.

Шотландское искусство противоположно англійскому, какъ созданіе иной расы, народа, наполовину романскаго происхожденія, умѣющаго гораздо болѣе проникаться чувственнымъ элементомъ красокъ, чѣмъ англичане. Уже въ началѣ XIX вѣка были въ Шотландіи очень хорошіе живописцы. Въ эдинбургскомъ музеѣ поражаютъ портреты *Генри Роберна* (Henry Raeburn), написанные съ бравурностью, напоминающей Франца Гальса. Интересны пейзажи *Патрика Насмита* (Patrick Nasmyth) и *Горація Маккулоха* (Horatio Macculoch), возсоздающіе романтическую природу родины художниковъ очень яркими, сильными красками. Позже, когда англійскіе жанристы съ такой мѣщанской мелочностью выписывали свои тривіальныя комедіи, Шотландія имѣла въ лицѣ *Джона Филиппа* (John Phillip) живописца, выдерживающаго во многихъ отношеніяхъ сравненіе съ Веласкезомъ. Онъ изучилъ въ самой Испаніи произведенія своего великаго учителя. Что бы онъ ни писалъ—смуглыхъ какъ мулатки торговокъ, сидящихъ подъ гигантскими зонтиками подлѣ грудъ апельсиновъ и дынь, водоносовъ, выступающихъ величественно, какъ короли съ глинянымъ кувшиномъ на плечѣ, страшныхъ старыхъ вѣдьмъ, гадающихъ на картахъ молодымъ дѣвушкамъ, молодцоватыхъ юношей, гордо ухаживающихъ за хорошенькими андалузскими дѣвушками, кокетливыхъ «махъ» въ ядовито-зеленыхъ платьяхъ съ желтой шалью на плечахъ, съ краснымъ вѣеромъ въ рукахъ, мелькающихъ по улицамъ, заигрывающихъ и строющихъ глазки, тореадоровъ въ сверкающихъ серебромъ костюмахъ, которые раскланиваются съ ликующей толпой, снимая трехуголку,—все это написано необычайно широкой менерой. Онъ поражаетъ умѣніемъ передавать, подобно Веласкезу, только основныя линіи, только мощный силуэтъ. Любовь къ рыцарскому элементу прежней культуры, перешла отъ Филиппа къ младшему поколѣнію художниковъ. *Джона Петти* (John Pettie) увлекала Испанія времени Донъ-Кихота и Голландія Франца Гальса—то время, когда люди ходили, глядя на всѣхъ вызывающими взглядами и звеня саблями. *Орчардсонъ* (Orchardson), тѣмъ отличается отъ Петти, что вмѣсто яркихъ красокъ у него преобладаютъ увядшіе, блѣдные тона. Онъ вдохновлялся болѣе всего XVIII вѣкомъ. И его картины дѣйствительно передаютъ атмосферу старыхъ замковъ, благородную внѣшность и стильность огромныхъ залъ. Получается, особенно благодаря блѣдности красокъ, впечатлѣніе современнаго рококо.

Шотландскіе художники—Boys of Glasgow—провозгласили евангеліе красочности еще громче и не-

истовѣе, чѣмъ эдинбургскіе мастера. До сихъ поръ помню, какое сильное впечатлѣніе произвели на меня эти шотландскіе мастера въ 1890 году, когда ихъ картины были впервые выставлены на континентѣ. Все пламенѣло и сверкало нарастающими глубокими, теплыми тонами. Полнозвучныя мощныя краски гремѣли какъ органные аккорды. Густо-синія рѣки спускались съ темно-желтыхъ горъ. Или вечерняя заря стелилась золотистой полосой надъ поляной и играла пламенно-красными пятнами на сверкающей листвѣ бронзоваго цвѣта. Какъ могло создаться именно въ Гласго, этомъ прозаичномъ фабричномъ городѣ, такое сказочно-обаятельное, романтичное искусство? Объясняется это тѣмъ, что фабричный центръ Гласго является также воротами въ шотландскія горы—въ одно изъ самыхъ романтичныхъ мѣстъ на свѣтѣ. Красный верескъ покрываетъ землю пышнымъ ковромъ. Тяжелыя облака свѣшиваются съ неба, сверкая пурпуромъ, когда за ними заходитъ солнце. Ничего выпуклаго, никакихъ ясныхъ формъ нѣтъ. Все расплывается въ темныхъ, загадочно неясныхъ тонахъ и звукахъ. Изъ этой почвы шотландскіе «boys» извлекли таинсвенный ароматъ своего творчества. Когда въ тѣ года, среди господства живописи сѣрыхъ тоновъ выступили со своими первыми смѣлыми картинами *Артуръ Мельвиль* (Arthur Melville) и *Джонъ Лавери* (John Lavery), *Джемсъ Гутри* (James Guthrie) и *Эдуардъ Горнель* (Eduard Hornell), *Артуръ Вальтонъ* (Arthur Walton) и *Джемсъ Петерсонъ* (James Paterson), ихъ творчество показалось новымъ откровеніемъ. Теперь это увлеченіе шотландцами уже не такое пламенное. Съ теченіемъ лѣтъ убѣдились, что и въ Шотландіи варятъ на водѣ, что каждый изъ живописцевъ имѣетъ свой рецептъ, свой опредѣленный ограниченный мотивчикъ. Многіе изъ тѣхъ, которые пятнадцать лѣтъ тому назадъ выступили смѣлыми «boys», теперь уже превратились въ трудолюбивыхъ джентльменовъ, которые наряду съ истинно-художественными произведеніями—иногда таковыя имъ еще удаются—изготовляютъ множество совершеннаго хлама. Но даже ихъ неудачныя картины свидѣтельствуютъ о страстности колорита, о стихійномъ красочномъ чутьѣ у этихъ шотландцевъ. Всѣ они живописцы до конца ногтей. Очарованіе прекраснаго тона, музыкальность красокъ рѣдко ощущалась живописцами до нихъ съ подобнымъ чувственнымъ трепетомъ. Къ числу шотландскихъ boys принадлежатъ нѣсколько самыхъ изысканныхъ современныхъ пейзажистовъ, нѣсколько лучшихъ портретистовъ нашего времени. Они изощрили нашъ глазъ и сильно повліяли своими смѣлыми красочными симфоніями на развитіе европейской живописи. Они создали почти изъ ничего живое и жизнеспособное искусство. И если вспомнить о томъ, какъ англійская живопись постепенно глохла, то нельзя не признать Шотландію той единственной частью Великобританіи, которая имѣетъ значеніе для искусства нашихъ дней.

2018694514

Германія.

Нѣмецкое искусство совершило въ теченіе XIX вѣка путь, діаметрально противоположный развитію англійскаго искусства. Тамъ наблюдается паденіе, здѣсь, напротивъ того—подъемъ. Крупнѣйшіе англійскіе живописцы жили въ началѣ XIX вѣка, и теперь англійское искусство близко къ окончательному истощенію. Въ Германіи же, напротивъ того, сто лѣтъ тому назадъ въ области искусства было очень пустынно. И тѣмъ значительнѣе число хорошихъ живописцевъ, которыми она можетъ гордиться теперь.

Обозрѣвая нѣмецкое искусство начала XIX вѣка, мы встрѣчаемъ въ сущности одного только дѣйствительно очень интереснаго художника. Случалось и прежде, что нѣмцы возбуждали раньше всѣхъ другихъ теоретически какую-нибудь задачу, которая практически разрѣшалась уже позже въ какой-нибудь другой странѣ. Такъ, еще на самомъ порогѣ XIX вѣка задача импрессіонизма была намѣчена нѣмецкимъ художникомъ, и только черезъ шестьдесятъ лѣтъ она была разрѣшена—во Франціи. Этотъ замѣчательный человѣкъ, родившійся въ 1777 году, былъ *Филиппъ Отто Руне* (Philipp Otto Runge) изъ Гамбурга.—Мастерство формы,—писалъ онъ въ одномъ изъ своихъ теоретическихъ сочиненій,—достигло у грековъ и у мастеровъ итальянскаго возрожденія высшей точки развитія. Стараніе подняться на ту же высоту тщетно. Но старѣйшія школы не занимались серьезно изученіемъ свѣта и красокъ—значитъ, это и должно стать исходнымъ пунктомъ для новыхъ художниковъ. Свѣтъ, воздухъ и движеніе—вотъ, что сдѣлается великой задачей, великимъ завоеваніемъ современной живописи. Рунге умеръ въ 1810 г., когда ему было тридцать девять лѣтъ. Онъ былъ смѣлымъ предтечей наступившей послѣ него эпохи и предвидѣлъ то, что было осуществлено лишь позднѣйшими поколѣніями. Современники Рунге не понимали его. Онъ такъ рѣзко ставилъ свои требованія, и проповѣдь его была такъ нова, что никто изъ художниковъ его времени не могъ за нимъ слѣдовать. Духъ времени направлялъ на совершенно иные пути.

Прежде всего, какъ и во Франціи, доживало свое время старое классическое направленіе; въ XVIII вѣкѣ его главнѣйшими представителями были *Менгсъ* (Mengs) и *Карстенсъ* (Carstens). Въ Мюнхенѣ директоръ академіи, *Іоаннъ Петеръ Лангеръ* (Iohann Peter Langer), подражая Антону Рафаэлю Менгсу, составлялъ картины изъ раскрашенныхъ греческихъ статуй. Все, что возможно было сдѣлать, слѣдуя принципамъ Карстенса, сдѣлалъ *Бонавентура Генелли* (Bonaventura Genelli). Въ немъ несомнѣнно жилъ благородный эллинскій духъ—но какъ и Карстенсъ, онъ былъ Геркулесомъ въ пеленкахъ. Какъ только онъ бралъ въ руки кисть, силы оставляли его. Подобно Карстенсу, онъ ограничивается одними контурами, и свое умѣніе онъ выказалъ не въ картинахъ, а въ гравюрахъ, изображающихъ трагическую судьбу кутилы и исторію вѣдьмы. Другіе пытались, несмотря на осужденіе этого рода живописи въ Лаокоонѣ Лессинга, перейти къ изображенію пейзажей. Піонеромъ на этомъ пути былъ *Іосифъ Кохъ* (Josef Koch). Онъ былъ пастухъ и прожилъ юность въ тирольскихъ альпахъ. Благодаря этому онъ сохранилъ достаточно свѣжести въ пониманіи природы, чтобы, вопреки Лессингу, сдѣлаться пейзажистомъ. Кромѣ видовъ Италіи и Греціи ничего, однако, не допускалось въ пейзажной живописи. Нужно было, чтобы ландшафтъ служилъ рамкой для классическихъ архитектурныхъ памятниковъ, или, какъ мѣстопребываніе боговъ и героевъ, направлялъ мысли на античный міръ—только это оправдывало изображеніе природы на картинахъ. Пріѣхавъ въ Римъ въ 1796 г., Кохъ и сталъ составлять изъ величественныхъ гигантскихъ деревьевъ альбанскихъ горъ, изъ руинъ и храмовъ пейзажныя декораціи, которыя казались ему достойнымъ фономъ для античныхъ фигуръ. Онъ впрочемъ отступалъ иногда отъ строго классической программы и бралъ сюжеты для нѣкоторыхъ картинъ изъ сѣверныхъ поэтовъ: Оссіана, Шекспира. Въ томъ же духѣ писалъ *Іоаннъ Христіанъ Рейнгардтъ* (Johann Christian Reinhart); его картины примыкали къ произведеніямъ античной исторіи и культуры. Послѣ того классическій пейзажный стиль былъ строже всего представленъ *Карломъ Ротманомъ* (Karl Rottmann). Его двадцать восемь итальянскихъ пейзажей въ аркадахъ мюнхенскаго придворнаго сада, хотя и ничтожны

по колориту, но по красотѣ линій и по широтѣ замысла напоминаютъ Пуссена. Такую гармонію большихъ величественныхъ линій могъ воспринять и передать только художникъ, насквозь пропитанный стильнымъ пониманіемъ природы, свойственнымъ классикамъ. И пейзажи Одиссеи *Фридриха Преллера* (Friedrich Preller) ясно выражаютъ духъ времени, отмѣченнаго вліяніемъ Карстенса, стремившагося воплотить извѣстные идеалы формъ только очертаніями, только линіей. Классицизмъ преллеровскихъ пейзажей, впрочемъ, уже не безусловный. Когда Преллеръ писалъ этюды на Рюгенѣ, когда къ классическому сюжету примѣшивалась нѣкоторая сѣверная необузданность, тяготѣніе къ мрачному и страшному, то это доказывало, что его коснулось уже романтическое теченіе, которое начинало тогда входить въ силу.

Что обозначаетъ для Германіи слово «романтизмъ»? Чтобы понять, почему нѣмецкая живопись XIX вѣка должна была начаться съ романтизма, нужно снова вспомнить основной законъ всякаго историческаго развитія—законъ контрастовъ. Классики Менгсъ, Карстенсъ и ихъ послѣдователи были подражателями античности и итальянскаго cinquecento. Она любили мягкія волнистыя формы, ту округленную пластичную красоту, которую уже Рафаэль заимствовалъ изъ античнаго искусства. Это тяготѣніе къ закругленному и волнистому смѣнилось любовью къ скованному и угловатому. У Дюрера,—пишетъ Фюрихъ въ своей біографіи,—я увидѣлъ формы, составляющія рѣзкій контрастъ манерѣ классиковъ, которые хотятъ выдать за красоту свою гладкость, лишенную всякой выразительности, основанную на подражаніи невѣрно понятому античному искусству. Вмѣсто безсодержательной схематичности академическаго искусства у Дюрера все отмѣчено рѣзкой мощной выразительностью. Это означаетъ, другими словами, слѣдующее: пресытившись античностью, которая уже перешла въ холодную академичность, художники почувствовали тяготѣніе къ искусству готическаго средневѣковья, которое во всемъ своемъ существѣ ощущалоеь, какъ полная противоположность античности.

Впрочемъ не только эстетическіе принципы, но и причины историко-культурнаго характера породили возникшій вдругъ интересъ къ среднимъ вѣкамъ. Конецъ XVIII вѣка былъ временемъ языческаго атеизма. Религія объявлена была или частнымъ дѣломъ каждаго человѣка, или отвергалась совсѣмъ. Теперь же наступила реакція религіозности. Такъ какъ новшества и стремительность революціоннаго движенія сопровождалась борьбой и распрями, то возродилось тяготѣніе къ традиціонности и почтенности. За эпохой свободомыслія должно было наступить, какъ въ средніе вѣка, время мистическаго благочестія. Возрожденіе религіозности стало лозунгомъ этой эпохи. Церковь, католическая и протестантская, снова вошла въ силу. Іезуитскій орденъ, распущенный въ 1793 г., былъ возстановленъ въ 1814 г. и снова на него возложена была задача, которую онъ такъ блистательно разрѣшилъ во время анти-реформаціи. Въ Германіи Шлейермахеръ своими проповѣдями вызвалъ новый подъемъ религіознаго чувства и издалъ свои рѣчи о религіи, означавшія полный разрывъ съ эпохой свободомыслія. Послѣ долгаго господства безвѣрія всѣ снова почувствовали влеченіе къ мистицизму и возвышенности чувствъ. Очень знаменательно, что Шлейермахеръ, въ противоположность раціонализму лютеранства, перенесъ религію въ область чувства; не менѣе характерно и то, что «прекрасныя души» тяготѣли именно къ католицизму. Чувствовалась потребность вовсе не въ ясныхъ, понятныхъ проповѣдяхъ, а въ настроеніяхъ, вызываемыхъ звономъ колоколовъ, музыкой и куреніями. Этой потребности отвѣчало только католичество съ его страстной упоенностью, съ торжественной красотой его ритуала. Шлегель перешелъ въ 1808 г. въ католичество. Доротея Шлегель писала: «Я отдаю предпочтеніе католичеству уже за то, что оно такъ старо». Все новое никуда не годится. Искусство тоже пало вмѣстѣ съ католичествомъ, такъ же какъ процвѣтало, когда католичество было въ силѣ». Тикъ ставитъ въ упрекъ революціи то, что она «вмѣсто полноты религіи чувства создала тощую, пустую разсудительность, которая оставляетъ въ сердцахъ только жажду иного». Францъ Штернбальдъ, герой романа Тика, вошелъ въ соборъ св. Петра протестантомъ—только изъ любознательности. Но тамъ его захватила пламенная вѣра молящейся толпы, такъ же какъ его опьянила торжественность богослуженія, мощь величественнаго зданія, неземная музыка и латинское пѣніе. Упоенный всѣмъ этимъ, онъ даетъ обѣтъ стать католикомъ. Новалисъ писалъ духовныя пѣсни, проникнутыя страстной, почти истерической любовью къ Христу, и въ своей статьѣ «Христіанство или Европа» переносился въ мечтахъ назадъ въ тѣ времена, когда Европа была христіанской страной, когда монахи вели, какъ опытные кормчіе, человѣчество чрезъ непривѣтное море жизни». Эта вспышка религіознаго духа сопровождалась и вспышкой патріотизма. Въ эпоху революціи всѣ чувствовали себя «гражданами міра», но во время освободительныхъ войнъ это широкое чувство стало уже немыслимымъ. Въ противоположность космополитической, укрѣпилась національная точка зрѣнія. Янъ написалъ тогда свою книгу о нѣмецкомъ народномъ духѣ. Фихте держалъ свои рѣчи о нѣмецкой національности и ея характерныхъ чертахъ. Арнимъ изображалъ старые имперскіе города. Новалисъ вернулся въ своемъ «Генрихѣ фонъ-Офтердингенѣ» къ средневѣковому рыцарству, восторгался исполинами, гуннами, которые жили въ своихъ зубчатыхъ замкахъ.

Это настроеніе той эпохи отразилось ранѣе всего въ одной небольшой книжкѣ, вышедшей подъ заглавіемъ «Сердечныя изліянія монаха, любителя искусства». Авторъ «Изліяній» былъ молодой Филиппъ Вакенродеръ. Онъ учился вмѣстѣ со своимъ другомъ Людвигомъ Тикомъ въ эрлангенскомъ университетѣ. Оттуда они еженедѣльно отправлялись въ старинный Нюрнбергъ, и передъ ихъ взорами возникалъ отжившій прекрасный міръ. Они посѣщали церкви и кладбища, стояли у могилъ Петера Фишера, Альберта Дюрера и Адама Крафта. Старые патриціанскіе дома, выходящіе съ ихъ узорчатыми выступами на кривыя узкія улицы, заселялись въ ихъ воображеніи живописными фигурами того великаго времени, когда Нюрнбергъ былъ живой школой національнаго искусства, когда въ его стѣнахъ царила бьющая черезъ край любовь къ искусству. И отъ художниковъ своего времени Вакенродеръ требовалъ, чтобы они тоже снова

примкнули къ эпохѣ, «когда искусство и жизнь были одно и то же». Тикъ провозгласилъ послѣ того въ своемъ уже упомянутомъ мною романѣ о Штернбальдѣ ту же программу. И еще болѣе знаменательной была дѣятельность Фридриха Шлегеля; его журналъ «Европа» сдѣлался центромъ романтическаго движенія. Идеальной законченности эллинства, которая восхищала всѣхъ до того, стали противопоставлять обаятельную скованность примитивовъ. Сожалѣли о томъ, что какая-то пагубная сила удалила художниковъ отъ идейнаго кругозора этихъ старѣйшихъ живописцевъ, и считали желательнымъ, чтобы искусство снова вернулось къ ихъ образу мыслей. Добросовѣстность, чистосердечіе и глубина при нѣкоторой наивности и неуклюжести всегда отличали великихъ нѣмецкихъ художниковъ.

При господствѣ такихъ настроеній выступило въ Германіи въ началѣ XIX вѣка молодое поколѣніе художниковъ, и всѣ направленія нѣмецкой духовной жизни тогдашняго времени отразились и въ живописи.

Прежде всего слѣдуетъ упомянуть о тѣхъ благочестивыхъ художникахъ, которые извѣстны подъ именемъ назарейцевъ. Они, еще будучи учениками академіи, расходились со своими учителями, такъ какъ по примѣру Вакенродера восторгались коренастой рѣзкой манерой Дюрера. И позже, когда центромъ ихъ дѣятельности сталъ Римъ,они во всякомъ случаѣ настолько держались своей первоначальной программы, что изучали не мастеровъ cinquecento, а только примитивовъ. Они поселились въ монастырѣ Санъ-Исидоро, осуществляя своимъ образомъ жизни вакенродеровскій идеалъ монаха, любящаго искусство. Въ капеллѣ Санъ-Лоренцо они изучили фрески Фіозоле, въ S. Maria del Popolo восторгались Пинтуриччіо, въ Сикстинской капеллѣ—Перуджино.

Изучивъ яркій колоритъ этихъ мастеровъ, они задались цѣлью воскресить въ современной имъ живописи красочность, забытую классиками. Они хотѣли создать новый ранній ренессансъ, нѣчто подобное quatrocento, и по примѣру той эпохи выдвинули на первый планъ стѣнную живопись.

Фрески Casa Bartholdy, находящіяся теперь въ берлинской національной галлереѣ, содержатъ результаты ихъ начинаній. Въ шести фрескахъ и двухъ люнетахъ изображена исторія Іосифа египетскаго отъ продажи его братьями до встрѣчи съ ними. По двѣ фрески написаны Корнеліусомъ и Овербекомъ, остальныя—Фейтомъ и Шадовымъ. И если вспомнить, что художники классической школы вообще уже не писали красками, а только рисовали, то нельзя не признать заслуги назарейцевъ. Окончаніе работъ въ Casa Bartholdy въ Римѣ относится къ 1819 году; оно сопровождалось празднествомъ въ нѣмецкой колоніи. На празднествѣ присутствовалъ кронпринцъ Людвигъ баварскій, уже преисполненный тогда всѣхъ плановъ, которые онъ осуществилъ, сдѣлавшись королемъ. Призвавъ Корнеліуса въ Мюнхенъ, онъ отнялъ у римской колоніи ея руководителя. Шноръ отправился въ Вѣну, потомъ въ Дрезденъ, Фейтъ—въ Франкфуртъ, Шадовъ—въ Дюссельдорфъ, одинъ Овербекъ остался въ Римѣ.

Свои первоначальныя цѣли они впослѣдствіи не выполняли съ полной строгостью и выдержанностью; въ 30-хъ годахъ взгляды на задачи искусства измѣнились. Cinquecento, противъ котораго враждовалъ Вакенродеръ, снова стало во главѣ эстетическаго катехизиса. Всѣ появлявшіяся въ Германіи книги по исторіи искусства посвящались мастерамъ классической эпохи ренессанса. Этой перемѣнѣ вкусовъ должны были подчиниться и назарейцы. Уже вначалѣ ихъ менѣе привлекалъ суровый реализмъ quatrocento, чѣмъ религіозная чувствительность старыхъ мастеровъ, т.-е. главнымъ образомъ умбрійской школы. Стараясь избѣжать характерной рѣзкости и угловатости старыхъ мастеровъ и смягчить ее сглаживающими ретушами, они часто впадали въ вялую, ничтожную красивость. Теперь же ихъ цѣлью стало соединеніе «античности и романтизма». Отъ увлеченія примитивами они перешли къ изученію XVI вѣка, стали стремиться къ благородству линій и закругленности, т.-е. какъ разъ къ тому, что ихъ дѣлало прежде противниками классической школы. Вслѣдствіе этой половинчатости назарейцевъ будущія поколѣнія будутъ смотрѣть на ихъ картины лишь какъ на слабые компромиссы въ области искусства.

Овербека называли молодымъ нѣмецкимъ Рафаэлемъ, апостоломъ Іоанномъ, и этимъ дѣйствительно опредѣляется характеръ его творчества. Его образцомъ былъ сначала фра Анджелико съ его тихой благочестивостью и богобоязненной кротостью. Перуджино тоже имѣлъ на него вліяніе. Потомъ его главнымъ образцомъ сдѣлался Рафаэль флорентинской поры. Онъ писалъ тогда мадоннъ, казавшихся нѣсколько расплывчатыми, смягченными копіями съ Рафаэля, написалъ «Торжество религіи въ искусствѣ», воспользовавшись для этой картины отчасти «Disputa» а отчасти «Аѳинской школой» Рафаэля. Скромный съ виду, съ гладкимъ проборомъ, Овербекъ жилъ очень благонравно. Искусство было для него арфой Давидовой, славящей Господа. И эта кроткая душа красной дѣвицы сказывается и въ его произведеніяхъ. Они всѣ проникнуты мягкостью, добротой и смиренностью и кажутся водянистыми повтореніями рафаэлевскихъ образцовъ.

Филиппъ Фейтъ имѣетъ съ нимъ много общаго, только въ немъ больше житейской красивости. Онъ писалъ немного, но двѣ его картины, «Введеніе христіанства святымъ Бонифаціемъ» и «Введеніе искусства въ Германію христіанствомъ» обнаруживаютъ его принадлежность къ знатному свѣтскому кругу. Этотъ внукъ Моисея Мендельсона, сынъ Доротеи Фейтъ и пасынокъ Фридриха Шлегеля, провелъ молодость въ эстетическихъ салонахъ. Всѣ его произведенія отмѣчены строгостью, тихой меланхоліей и мечтательной мягкостью, напоминающей Боргоньоне. Смягченный матовый колоритъ соотвѣтствуетъ спокойному настроенію; пейзажъ идиллически нѣженъ.

Шноръ фонъ Карольсфельдъ (Schnorr von Carolsfeld), который въ своихъ юношескихъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, въ дрезденскомъ «Поклоненіи», вдумчивъ и задушевенъ, какъ художники умбрійской школы, написалъ въ Дрезденѣ, въ концѣ своей жизни картину, которая сдѣлала его имя однимъ изъ са-

мыхъ популярныхъ въ Германіи—будучи въ то же время худшимъ его произведеніемъ. Это—его иллюстрированная Библія; приторный шаблонный идеализмъ его библейскихъ картинъ не имѣетъ ничего общаго съ многообѣщающей весенней скованностью его юношескихъ картинъ.

Во главѣ мюнхенской живописи стоялъ, какъ уже сказано выше, *Петеръ Корнеліусъ* (Peter Cornelius). Мюнхенъ обязанъ королю Людвигу тѣмъ, что онъ сталъ первымъ въ Германіи городомъ по развитію искусства. Благодаря королю Людвигу основаны были мюнхенскія художественныя коллекціи, благодаря ему воздвигнуты были зданія, которыми опредѣляется характеръ города. Всѣ стѣны воздвигавшихся тогда зданій предоставлены были Корнеліусу для фресокъ. Гордыя мечты назарейцевъ о томъ, «чтобы воскресить стѣнную живопись такой, какой она была въ эпоху великаго Джіотто», о томъ чтобы создать новый расцвѣтъ нѣмецкаго искусства, исполнились такимъ образомъ свыше мѣры. И нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что идеалы цѣлаго поколѣнія вылились именно благодаря Корнеліусу въ классическія формы. Непонятно, конечно, какимъ образомъ современники ставили его на одинаковую высоту съ Микель Анджело. Свойственная ему разсудочность привела его къ пренебреженію художественной стороной искусства. Всѣ фигуры на его картинахъ — головныя измышленія, существа безъ плоти и крови, блѣдныя блѣдностью мысли. Но именно эта тяжеловѣсность мышленія дѣлаетъ его подлиннымъ сыномъ тогдашней Германіи, которая перестала жить живой жизнью, но дѣлалась умственнымъ центромъ, великимъ университетомъ Европы. Такая чисто интеллектуальная эпоха не нуждалась ни въ краскахъ, ни въ чувственной красотѣ; нужно было одно только головное искусство. Цѣлью его было «перевести на языкъ живописи тѣ трудныя завоеванія мысли, благодаря которымъ Германія опередила всѣ другіе народы». Такого рода интеллектуальное искусство и воплотилось въ творчествѣ мыслителя и поэта Корнеліуса. Фрески глиптотеки, церкви Людовика и картины для берлинскаго Campo Santo полны философіи. Корнеліусъ, по его собственному выраженію, написалъ въ этихъ картинахъ свою докторскую диссертацію по философіи. И портретъ художника, его дантовская голова съ орлинымъ носомъ и горящими глазами, показываетъ, что творчество Корнеліуса вполнѣ соотвѣтствовало его характеру и уму. Онъ не былъ живописецъ, но былъ значительный человѣкъ, родственный по духу великимъ ученымъ, которые измышляли въ то время свои глубокомысленныя философскія системы.

Новое патріотическое направленіе нѣмецкаго романтизма отразилось главнымъ образомъ въ произведеніяхъ дюссельдорфской школы. *Вильгельмъ Шадовъ* (Wilhelm Schadow), послѣдній изъ кружка назарейцевъ, который послѣ отъѣзда изъ Рима сдѣлался директоромъ дюссельдорфской академіи, окруженъ былъ съ самаго своего пріѣзда въ Дюссельдорфъ въ 1826 г. многочисленными учениками: *Юліусомъ Гюбнеромъ* (Julius Hübner), *Теодоромъ Гильдебрантомъ* (Theodor Hildebrandt) и *Карломъ Зономъ* (Karl Sohn), къ которымъ потомъ примкнули *Бендеманъ* (Bendemann) и *Дегеръ* (Deger). Въ ихъ картинахъ отразилось слезливо жалостливое настроеніе, которое смѣнило восторженность времени освободительныхъ войнъ. Ибо великое объединенное отечество, о которомъ мечтали при Арнтѣ, осталось, правда, только мечтой, но когда-то, во времена старой нѣмецкой имперіи, оно было дѣйствительностью. И потому патріотическое воодушевленіе, которое наполняло своимъ трепетомъ рѣчи Фихте, превратилось въ увлеченіе минувшимъ величіемъ средневѣковой Германіи. Грезили о гордомъ великомъ времени средневѣковой имперіи, набрасывая золотистый блескъ романтизма даже на мрачность средневѣковья, вспоминали съ грустью о тѣхъ дняхъ, когда рыцари-наѣздники правили городами и землями съ высоты своихъ замковъ. Всѣ трогательные образы, которые были въ запасѣ у романтической школы—печальныя королевы и влюбленные рыцари—изображены были дюссельдорфцами пріятной мягкой манерой. Они вдохновлялись подвигами рыцарей, скорбью королей и королевъ, миннезенгерами, дамами и монахинями. Но и картины дюссельдорфцевъ ничего не говорятъ нашему времени. Происходитъ это не столько вслѣдствіе чрезмѣрной чувствительности сюжетовъ, какъ потому, что безкровная академическая выписанность дѣлаетъ ихъ картины безконечно тоскливыми.

Научился ли мощный, энергичный *Альфредъ Ретель* (Alfred Rethel) въ дюссельдорфской академіи чему-нибудь, кромѣ техники? Имѣлъ ли на него Фейтъ въ Франкфуртѣ рѣшающее вліяніе?

Онъ явился неожиданно, совершенно непохожій на всѣхъ художниковъ, жившихъ рядомъ съ нимъ. Преобладающія черты другихъ дюссельдорфцевъ, безсиліе, мягкая невыразительная красивость линіи, а живопись Ретеля отмѣчена суровой коренастой силой. У тѣхъ елейная кротость, чувствительность, театральность—у него титаническое, исполинское величіе, смѣлая правдивость всѣхъ чувствъ и жестовъ; тамъ внѣшніе эффекты, гладкость очертаній и внутренняя пустота—тутъ заключенная въ линіяхъ теплая жизнь и подъ панцырями подлинные живые люди. То, къ чему Корнеліусъ и Шноръ только стремились въ началѣ своей карьеры, то здѣсь вполнѣ осуществлено. Характерный мощный стиль Ретеля выработался подъ вліяніемъ художниковъ времени нѣмецкой реформаціи. И онъ жилъ въ Римѣ и грезилъ о величіи минувшихъ временъ, гуляя по Via Appia; но въ немъ нѣтъ ни капли итальянской крови, въ немъ какъ бы воскресъ для новой жизни старый нѣмецкій мастеръ.

Онъ самъ вполнѣ сознавалъ это противорѣчіе. Онъ уже въ юности писалъ о «благочестивыхъ, страждущихъ, слезоточивыхъ художникахъ, которые полагаютъ, что воздѣтые къ небу глаза и простодушное до глупости лицо отражаютъ въ живописцѣ истинно христіанскую смиренную душу». Уже въ Дюссельдорфѣ и Франкфуртѣ онъ инстинктивно избѣгалъ всякой слащавости. Сначала онъ жилъ духовной жизнью своего учителя Фейта, прославлялъ, какъ и онъ, христіанство, которое принесло Германіи благодѣянія культуры; Бонифацій, который привелъ языческую Германію ко Христу, былъ его первый герой. Онъ писалъ разные моменты изъ жизни Бонифація: какъ онъ проповѣдуетъ германцамъ передъ срубленнымъ дубомъ Вотана, какъ по его волѣ сооружаются церкви, какъ его убиваютъ язычники. Потомъ кругозоръ Ретеля

расширился, и онъ сталъ изображать другихъ героевъ средневѣковой исторіи: Карла Мартелла, покорителя мавровъ, Оттона I, примиряющагося съ своимъ вѣроотступнымъ братомъ, Арнольда фонъ-Винкельрида, который падаетъ, пронзенный копьями рыцарей, швейцарцевъ, выступающихъ въ битвѣ при Земпахѣ противъ имперской кавалеріи. Дюссельдорфцы любили сантиментальную пассивность и спокойствіе, а у Ретеля царитъ мощная активность. Корнеліусъ рисовалъ людей съ сильными мускулами и фальшиво героическими жестами, а Ретель изображаетъ геройство безъ всякаго напускного паѳоса. Даже въ колоритѣ онъ опередилъ свое время. Онъ писалъ поля сраженій, на которыхъ рыцари ищутъ ночью трупъ своего короля, и красноватый свѣтъ факеловъ борется съ темнотой. Затѣмъ послѣдовали картины для ахенской тронной залы—самое мощное произведеніе эпохи, тяготѣющей къ монументальности. Исчезнувшее величіе императорской власти было высшимъ идеаломъ эпохи, мечтавшей объ единомъ германскомъ отечествѣ. Вотъ почему въ то время во Франкфуртѣ украшали зданіе Römer'a портретами старыхъ германскихъ императоровъ. Героемъ, которому въ то время поклонялись больше всего, былъ Карлъ Великій, родоначальникъ германскихъ императоровъ. Ретель воскресилъ легендарнаго исполина желѣзнаго средневѣковья во всемъ его непреклонномъ величіи—безъ сантиментальности и напускного паѳоса. На картинахъ Ретеля тянутся вдаль германскіе дѣвственные лѣса. Высятся гордые замки и зубчатыя башни. Мощный побѣдитель саксовъ стоитъ у низверженной ирминской колонны. Или же онъ вступаетъ просто и величественно въ завоеванную Павію. Какъ древне-германскій богъ войны бросается онъ на мавровъ, которые, моля о пощадѣ, толпятся вокругъ колесницы съ идоломъ. Величественнымъ суровымъ привидѣніемъ, византійски неподвижный, похожій на мумію и въ то же время точно живой, призрачно освѣщенный блескомъ факеловъ, смотритъ онъ на молодого Оттона, проникшаго въ его могильный склепъ и съ ужасомъ падающаго на колѣни. Поразительно съ психологической точки зрѣнія, что среди тогдашняго чувствительнаго поколѣнія могъ появиться художникъ, столь чуждый элегическихъ настроеній. Стиль его лапидарный, колоритъ сѣрый и мрачный. Въ своихъ картинахъ онъ превозноситъ только суровый героизмъ, и самъ онъ живетъ среди обезсиленной современности, какъ отпрыскъ героической эпохи. Аннибалъ, переходящій черезъ Альпы, былъ героемъ слѣдующей картины, на которой снова изображена первобытная эпоха, природа во всемъ ея дикомъ величіи. Торчатъ голыя скалы, зубчатые доломиты, сучковатыя исполинскія деревья. Тянутся поля льдинъ и снѣговъ, ѣдутъ суровые воины, всадники въ панцыряхъ, и дикія горныя племена кидаются имъ навстрѣчу. Пастухи, одѣтые въ волчьи шкуры, скатываютъ на нихъ сверху камни и пни. Вокругъ ледянистыя вершины, черепа слоновъ и кости допотопныхъ животныхъ. Обваливаются стѣны глетчеровъ, трупы висятъ на застывшихъ, обледенѣвшихъ сучьяхъ. Коршуны и волки окружаютъ добычу. Люди перепрыгиваютъ, какъ звѣри, черезъ зіяющія расщелины скалъ. Они карабкаются, борются. Воины, слоны и лошади падаютъ въ пропасть. Наконецъ, вершина достигнута. Раздаются громкіе звуки трубъ. Взорамъ открываются далекія солнечныя дали Италіи.

Въ духовный міръ Дюрера, Бальдунга и Гольбейна ведетъ его послѣднее произведеніе; оно хотя и не написано красками, а только нарисовано для гравюръ въ духѣ этихъ старыхъ мастеровъ, все же должно быть отмѣчено здѣсь. Это—«Пляска смерти», нарисованная въ 1848 г.,—злобная насмѣшка надъ всѣми благодѣтелями народа, желчная сатира на безумный годъ, который начался среди ликующаго воодушевленія и такъ жалко закончился. Ретель уже въ 1840 году вырабатывалъ себѣ стиль старо-нѣмецкихъ гравюръ, когда иллюстрировалъ Пѣсню о Нибелунгахъ вмѣстѣ съ Бендеманомъ, Гюбнеромъ и Стильке. Позже онъ написалъ мрачную картину Немезиды, которая преслѣдуетъ убійцу, а въ картинѣ «Посѣщеніе могилы Оттономъ III», изобразилъ ужасъ могильныхъ видѣній, величіе смерти. Въ «Пляскѣ смерти» онъ выразилъ приблизительно то же самое, только съ большей силой. Неуклюже сидя въ сѣдлѣ, съ сигарой въ зубахъ, съ косой въ рукѣ, съ шляпой съ плюмажемъ и кокардой демократовъ на черепѣ, въѣзжаетъ Смерть въ маленькій городокъ; она говоритъ въ кабакѣ о свободѣ и равенствѣ — для того, чтобы собрать свою жатву на баррикадахъ. Съ побѣднымъ видомъ полководца, подвязавъ шарфомъ дрожащіе члены, засунувъ стучащія кости ногъ въ высокіе сапоги, надѣвъ побѣдный лавровый вѣнокъ на черепъ, она стоитъ на валу въ то время, какъ пули солдатъ сметаютъ несчастныхъ глупцовъ. Другая гравюра—«Смерть-душительница» — основана на одномъ происшествіи, относящемся къ 40-мъ годамъ, — вспышкѣ холеры въ Парижѣ на маскарадѣ. Въ залу вошла женщина-чума. Смерть, одѣтая въ домино, играетъ танцы, и подъ страшные звуки ея музыки кружатся и извиваются танцующія пары. Вспоминается Смерть-душительница Буркмайра. Но это сопоставленіе только показываетъ, какой пропастью отдѣленъ мрачный художникъ новаго времени отъ старыхъ мастеровъ. «Пляска смерти» жизнерадостнаго Гольбейна кажется веселымъ фарсомъ въ сравненіи съ страшнымъ произведеніемъ Ретеля, который вноситъ въ старое представленіе о торжествѣ смерти столько современнаго демонизма. Для смѣлаго, задорнаго Гольбейна эта тема была только предлогомъ для декоративной игры линій. А въ гравюрахъ Ретеля чувствуется горячечный бредъ, какая-то измученность, что-то жуткое. Безуміе, которымъ кончилъ Ретель, уже заранѣе подкрадывалось къ нему. Точно предчувствуя свою судьбу, онъ закончилъ циклъ рисункомъ «Смерть-другъ». Старый башенный сторожъ отошелъ къ вѣчному сну. Онъ сидитъ на высокомъ кожаномъ креслѣ, сложивъ усталыя руки. Тогда входитъ смерть въ образѣ странника, освобождаетъ его отъ работы и сама исполняетъ за него службу, которую старикъ такъ часто выполнялъ, когда звонилъ въ колоколъ при погребеніи другихъ земныхъ странниковъ. Ретелю пришлось еще много лѣтъ тянуть жизнь слабоумнымъ, прежде чѣмъ «смерть-другъ» пришла звонить въ колоколъ въ часъ его смерти.

И пейзажная живопись, конечно, примкнула къ романтическому настроенію эпохи. Какъ въ эпоху классицизма были въ модѣ античные памятники, такъ при воцареніи романтизма началось увлеченіе

руинами, свидѣтельствующими объ историческомъ прошломъ Германіи. Изображеніемъ старыхъ нѣмецкихъ замковъ хотѣли установить связь съ средневѣковой исторіей Германіи. Стихотвореніе Фридриха Матисона «Элегія на развалинахъ горнаго замка» первое отразило въ литературѣ это настроеніе. Затѣмъ послѣдовали описанія природы у Тика. Въ «Странствованіяхъ Франца Штернбальда» старый живописецъ показываетъ картины, которыя онъ задумалъ въ своей уединенной кельѣ. Вотъ бродитъ одинокій странникъ среди ночной темноты, и на него только падаетъ украдкой трепетный свѣтъ луны, или же лунный свѣтъ падаетъ на распятіе, которое блеститъ съ высоты отдаленнаго холма. «Я хотѣлъ бы взобраться на крутые утесы», говорится въ другомъ мѣстѣ книги, «и ползать по краямъ головокружительныхъ пропастей, заблудиться въ пещерахъ и слушать гулъ подземныхъ водъ». «Я бы изображалъ одинокія страшныя мѣстности», восклицаетъ молодой рыцарь, желающій стать живописцемъ, «ветхіе сломанные мосты, переброшенные черезъ два крутыхъ утеса, противъ пропасти, въ глубинѣ которой пѣнится лѣсной потокъ, писалъ бы заблудившихся странниковъ, одежды которыхъ развѣваются по вѣтру, затѣмъ страшныя фигуры разбойниковъ, которые вдругъ появляются изъ ущелій, нападаютъ на проѣзжихъ, сражаются съ ними и грабятъ ихъ».

Такого рода пейзажи встрѣчаются въ большомъ количествѣ на картинахъ романтиковъ. Преобладаетъ не дневное освѣщеніе, а полусвѣтъ. Изображается мгла ночи, мрачныя, дикія мѣстности съ голыми утесами, пѣнящимися горными потоками, лѣсными часовнями, распятіями, старыми мельницами и хижинами угольщиковъ. Среди всего этого одинокіе странники, молящіеся паломники, монахи, отправляющіеся изъ монастырей къ умирающимъ, чтобы принести имъ послѣднее утѣшеніе. Монахини, которыя хоронятъ умершую сестру, заблудившіеся рыцари, убитые ландскнехты усиливаютъ впечатлѣніе средневѣковья. При описаніи такихъ картинъ вспоминается имя *Карла Фридриха Лессинга* (Karl Friedrich Lessing). Значеніе его заключается не столько въ фигурныхъ картинахъ, какъ въ пейзажахъ. Вначалѣ онъ ограничивался тѣмъ, что переносилъ на полотно первобытные пейзажи, описанные въ произведеніяхъ Вальтеръ-Скотта, Тика и Уланда. Но въ 1832 году онъ нашелъ въ мѣстности Эйфеля воплощеніе того идеала природы, который грезился романтикамъ. Болотныя трясины чередуются тамъ съ мрачными лѣсами, въ которыхъ протягиваютъ къ небу свои вѣтви гигантскія сосны, грозныя ели и вѣковые дубы. Среди этой дикой природы жило коренастое крестьянское населеніе совершенно патріархальной жизнью—такой же, какъ въ средніе вѣка. Лессингъ смогъ такимъ образомъ перейти отъ литературности къ изображенію дѣйствительности. Его позднѣйшія картины ясно свидѣтельствуютъ о его непосредственномъ изученіи природы. Онъ и въ нихъ еще оставался романтикомъ. Въ его творчествѣ царятъ исключительно мракъ, пустынность. Небо сѣрое, покрытое грозовыми тучами. Шумятъ старыя изчерно-зеленыя ели, вѣтеръ гнетъ коренастые дубы. Но все, что соотвѣтствовало этому романтическому вкусу, изображено съ большой натуралистической силой.

Гораздо значительнѣе Лессинга *Карлъ Блехенъ* (Karl Blechen). Подобно Ретелю, этотъ художникъ кончилъ сумасшествіемъ. Что-то зловѣщее проходитъ черезъ всѣ его картины. Большинство изъ нихъ—какіе-то мучительные и страшные кошмары; содержаніе ихъ—безуміе, могилы и смерть. Онѣ напоминаютъ пейзажи, описанные въ «свѣтлокудромъ Экбертѣ» или въ «сказкѣ о Рунебергѣ» Тика. «Неподалеку оттуда было сѣрое тихое озеро, окруженное вѣковыми деревьями. Дѣвушка сѣла у озера, и когда она взглянула въ него, ей показалось, что какія-то невѣдомыя, обросшія бородой лица и какія-то старухи съ морщинистыми лицами смотрятъ на нее оттуда. Вода бурлила и становилась все болѣе и болѣе черной. Вдругъ въ озерѣ точно стали скакать лягушки, и три кровавыя, страшно кровавыя руки указали красными пальцами на дѣвушку». Правда, Блехенъ не всегда пишетъ въ этомъ рѣзкомъ жуткомъ тонѣ. Такъ же какъ онъ изображалъ Италію безъ условной идеализаціи, такъ онъ первый сталъ изображать дѣйствительную жизнь. Его «Желѣзопрокатный заводъ» въ Эберсвальдѣ изображаетъ однообразную равнину съ протекающей рѣкой, за которой высятся въ глубинѣ силуэты дымящихся трубъ; эта картина—единственная въ своемъ родѣ среди тогдашней пейзажной живописи, которая любила только дѣвственную, не тронутую промышленностью природу.

Быть романтикомъ значило не увлекаться современностью, а прошлымъ. Вотъ почему Лессингъ, Каспаръ Фридрихъ и всѣ другіе пейзажисты тѣхъ годовъ пытались возсоздать видъ Германіи первобытныхъ временъ. Вотъ почему и жанристы брали изъ жизни не то, что въ ней есть шумнаго и оживленнаго, а только то, что представляло какъ бы островъ молчанія, какъ бы сохранившійся среди торопливой дѣйствительности обломокъ старины. Есть два міра, куда не проникаютъ отголоски борьбы и заботъ текущей дѣйствительности. Таковъ, во-первыхъ, міръ ребенка. Ребенокъ живетъ беззаботно въ раю, уже закрытомъ для взрослыхъ. И такимъ же замкнутымъ является міръ крестьянъ. Крестьянинъ въ своей мирной деревушкѣ тоже далекъ отъ борьбы интересовъ, создаваемой современной жизнью. Поэтому героями жанровыхъ картинъ романтической школы стали дѣти и крестьяне. И въ этихъ картинахъ нѣтъ намека на серьезную сторону жизни: живописецъ смотритъ на все сквозь розовое стекло и видитъ только граціозное, веселое.

Когда рѣчь идетъ о картинахъ изъ дѣтской жизни, то сейчасъ же вспоминается имя самаго характернаго въ этомъ отношеніи живописца. «Какое счастье быть ребенкомъ»—вотъ припѣвъ, который повторяется безконечное количество разъ въ картинахъ *Людвига Рихтера* (Ludwig Richter). Рихтеръ—уроженецъ Дрездена, и его автобіографія кажется главой изъ «Вэкфильдскаго священника». Доброе старое время! Неужели дѣйствительно существовали когда-то люди, столь допотопно добродѣтельные!

Вотъ прежде всего почтенная семья художника: дѣдушка—по ремеслу часовщикъ, но занимающійся въ часы досуга алхиміей, бабушка, работящая и поэтичная женщина, которая разсказываетъ въ су-

мерки мальчику страшныя сказки. Послѣ мирнаго дѣтства, проведеннаго подлѣ нихъ, наступили годы странствованій. Рихтеръ получилъ степень кандидата и отправился путешествовать по Италіи. Онъ уже былъ тогда женихомъ, и отличался скромностью и благонравностью. Подобно Якову, онъ служилъ семь лѣтъ, чтобы получить въ жены Рахиль, которая въ данномъ случаѣ носила имя Августы. На восьмомъ году они поженились. Онъ сдѣлался хорошо обезпеченнымъ учителемъ въ Мейсенѣ, съ годовымъ окладомъ въ двѣсти талеровъ. «Будь бодръ и веселъ—и Господь поможетъ тебѣ»—гласитъ надпись надъ дверьми его мастерской, и его семейная жизнь—какая-то розовая идиллія. Подъ вечеръ приходятъ гости, вдова пастора съ дочерьми. Дѣти строятъ карточные домики, и Рихтеръ, упиваясь воспоминаніями о жизни на югѣ, поетъ имъ итальянскія пѣсни на чисто саксонскій ладъ, аккомпанируя себѣ на гитарѣ, висящей на голубой шелковой лентѣ. Въ концѣ концовъ отецъ становится дѣдушкой. На одномъ рисункѣ—«Радости и печали дѣдушки»—онъ изобразилъ себя, окруженнаго внуками: одинъ чешетъ ему волосы, другой приноситъ книжки съ картинками и куклы, третій играетъ ему что-то на новой трубѣ. Это и есть классическій Рихтеръ. И даже нельзя себѣ представить, что было время, когда онъ еще не былъ дѣдушкой. Когда называютъ его имя, то всегда представляешь себѣ добраго стараго господина въ сѣромъ халатѣ, съ длинными серебристыми волосами; онъ сидитъ въ креслѣ, съ тихимъ привѣтливымъ видомъ, надвинувъ зеленый щитокъ на глаза и бережливо, медленно покуриваетъ свою длинную трубку. Садясь за столъ, онъ не начинаетъ трапезы, прежде чѣмъ прочесть молитву. Каждое воскресенье онъ надѣваетъ черный сюртукъ, тщательно вычищенный цилиндръ и съ молитвенникомъ въ рукѣ отправляется въ церковь. Днемъ онъ пьетъ у придворнаго садовника свою чашку кофе, а разъ въ недѣлю, отъ шести до семи, выпиваетъ вмѣстѣ съ другими почтенными лицами стаканъ пива за отведеннымъ для нихъ столомъ. Праздники его заключаются въ томъ, что приходитъ день рожденія его маленькаго внука, и онъ втыкаетъ въ праздничный пирогъ миндали въ количествѣ, соотвѣтствующемъ числу годовъ ребенка, или же онъ стоитъ у сверкающей огнями елки, окруженный дѣтьми. На другихъ картинахъ изображенъ Лошвицъ, мѣсто, гдѣ онъ всегда проводитъ лѣтнія каникулы въ маленькомъ деревенскомъ домикѣ, который купилъ на свои сбереженія. Онъ глядитъ изъ окна, обвитаго виноградомъ, на цвѣтущую долину Эльбы, сидитъ въ бесѣдкѣ и отгоняетъ комаровъ дымомъ своей трубки; или же гуляетъ со своимъ другомъ пасторомъ, по «дорожкѣ философовъ» и ведетъ съ нимъ тихій разговоръ о благости Господней. И еще въ восьмидесятый день своего рожденья, полу-ослѣпшій, полу-оглохшій, онъ говорилъ, что «доволенъ тѣмъ, что ему дано Господомъ». Все это, конечно, полная противоположность геніальности. Рихтеръ былъ типичнымъ филистеромъ. Во всѣхъ его воспоминаніяхъ о своей жизни нѣтъ ни одной фразы, которая не была бы насквозь пропитана благочестіемъ. И картины его такія же, какъ онъ самъ. Le style c'est l'homme.

Его призваніе открылось ему при созерцаніи мадонны Дюрера. Его приводила въ восторгъ, какъ онъ самъ писалъ, суровость, мужественность и сила Дюрера. Но именно всего этого добрый дрезденскій художникъ взялъ у стараго мастера не больше, чѣмъ по столовой ложкѣ. Онъ относится къ Дюреру, какъ Текла фонъ-Гумпертъ къ Лютеру, какъ дѣтскій букварь къ библіи. Всѣ дѣти на его иллюстраціяхъ смирныя, какъ бѣлые ягнята. Небо у него всегда покрыто розовыми облаками—темныхъ тучъ никогда не видно. Весь міръ кажется ему парадной гостиной, въ которую нельзя войти, не счистивъ сначала аккуратно платочкомъ пыль съ сапоговъ. Этому слащавому общему тону соотвѣтствуетъ вялость рисунка. О, святой Домье, великій Гаварни, мастера сверкающаго жизненной правдой, одухотвореннаго рисунка, что бы вы сказали про эту корректность, достойную учителя рисованія? Рихтеру и въ жизни, и въ искусствѣ недостаетъ всякой утонченности. Очень символично, что его лучшаго друга звали Цикоріусомъ.

Но почему же все-таки въ его работахъ, столь педантичныхъ и старомодныхъ по содержанію, столько задушевности? Почему мы все же не безъ удовольствія созерцаемъ этотъ дѣтскій міръ—косички маленькой Гретхенъ, изразцовыя печи и дѣтскія ванны, веретена и лошадки, елки и пряничные домики? Почему у Рихтера мы чувствуемъ подлинность того, что у другихъ рисовальщиковъ изъ дѣтской жизни представляется только театромъ маріонетокъ? Это объясняется тѣмъ, что онъ дѣйствительно передавалъ то, что чувствовалъ, что его идеализмъ не слѣдовалъ школьному шаблону, а исходилъ изъ солнечно-беззаботной души. Другая причина та,—что и въ насъ, современныхъ людяхъ, есть еще очень много романтизма, что мы на короткое время охотно поддаемся настроеніямъ, въ сущности совершенно намъ чуждымъ. Вотъ почему намъ такъ милы райскіе сады старинныхъ кёльнскихъ мастеровъ, а также картины Фіозоле и Мемлинга. Поэтому мы смотримъ на произведенія Рихтера съ такимъ же растроганнымъ чувствомъ, какъ при воспоминаніи о годахъ, когда мы не могли заснуть вечеромъ, не прочтя молитву: «Я еще дитя, и сердце мое чисто». Если бы можно было сохранить такую чисто омытую душу, какой небесно-прекрасной стала бы жизнь на землѣ! Одна изъ очень привлекательныхъ сторонъ нѣмецкаго романтизма нашла въ Рихтерѣ самаго чуткаго выразителя.

На ряду съ живописцами изъ дѣтской жизни появились живописцы изъ крестьянскаго быта. Романтическое міросозерцаніе эпохи сказывается и въ картинахъ изъ крестьянской жизни: въ нихъ никогда не изображены работающіе, борющіеся съ землей крестьяне. Швиндъ однажды нарисовалъ картину подъ названіемъ «Жатва»: ангелы спускаются съ неба, наполняютъ водой пустые кувшины крестьянъ и сплетаютъ вѣнки для ихъ дѣтей. Такой тонъ царитъ во всѣхъ картинахъ. Ни страданій, ни грязи нѣтъ—есть только довольство и чистота. Крестьяне, жизнь которыхъ въ дѣйствительности проходитъ среди тяжкаго труда, представлены въ жанровой живописи баловнями счастья, которые не сѣютъ, ни жнутъ, и которыхъ питаетъ ихъ Небесный Отецъ. На всѣхъ чистое, аккуратное платье. Юноши поютъ, старики танцуютъ, молодыхъ дѣвушекъ цѣлуютъ. Даже работники довольны своей судьбой. Никто не ссорится съ помѣщи-

комъ, никто не сидитъ въ кабакѣ, заставляя голодать свою семью. Высшее счастье этихъ людей—мирно сидѣть дома и играть съ дѣтьми при свѣтѣ восковой свѣчи. Эти картины, какъ и всѣ произведенія той эпохи, задуманы были не какъ изображеніе дѣйствительности, а какъ дифирамбы прошлому. Отвернувшись отъ жизни, живописцы погрузились въ идиллическій міръ крестьянъ, въ которомъ еще не совершенно умерло доброе старое время.

Генрихъ Бюркель (Heinrich Bürkel) изъ Мюнхена былъ самый видный и талантливый среди этихъ изобразителей крестьянскаго быта. Въ то время, какъ представители живописи большого стиля ѣздили въ Италію, Бюркель отправился въ баварскія горы. Тегернзее, Роттахъ, Пріенъ, Берхтесгаденъ, Партенкирхенъ были самыми далекими предѣлами его путешествій. Онъ не считалъ нужнымъ искать сюжетовъ далеко: старые голландцы, произведенія которыхъ онъ изучалъ въ пинакотекѣ, показали ему, что достаточно нѣсколькихъ миль въ окружности для того, чтобы писать безконечно разнообразныя картины. Предметомъ его изученія и изображенія была большая проѣзжая дорога, которая въ 30-хъ годахъ, до введенія желѣзныхъ дорогъ, была оживлена самыми разнообразными зрѣлищами. Кромѣ того, онъ изображалъ еще жизнь на полѣ, работниковъ и работницъ, старыхъ и молодыхъ, сидящихъ вмѣстѣ и разговаривающихъ во время отдыха. Въ картинныхъ галлереяхъ сохранились главнымъ образомъ такого рода многофигурныя картины Бюркеля: «Возвращеніе съ горнаго пастбища», «Возвращеніе съ ярмарки», «Сцена передъ корчмой въ праздникъ». Сложная композиція и множество фигуръ придаетъ этимъ картинамъ характеръ нагроможденности и искусственности. Но въ нѣкоторыхъ частныхъ галлереяхъ есть картины Бюркеля, поражающія своей простотой: одинокія избушки угольщиковъ въ лѣсномъ мракѣ, деревни подъ дождемъ съ маленькими фигурками, мелькающими на улицѣ подъ зонтиками. Отрадно встрѣтить въ то время живописца, который при всей односторонности все же пишетъ просто, естественно и такъ свободенъ отъ всякой слащавости.

Другой художникъ въ томъ же родѣ—*Германъ Кауфманъ* (Hermann Kauffmann), который въ 1828—33 г. жилъ въ Мюнхенѣ, въ кругу Бюркеля и позже писалъ въ окрестностяхъ Гамбурга такого же рода сюжеты: крестьянъ на полѣ, возчиковъ на большой дорогѣ, охотниковъ въ лѣсу. Берлинскій художникъ *Эдуардъ Мейергеймъ* (Eduard Meyerheim) не можетъ сравниться съ этими мощными художниками. По своей дѣтской, привѣтливо улыбающейся манерѣ, онъ является скорѣе представителемъ того слащаваго искусства, которое процвѣтало тогда въ семейныхъ журналахъ. Но для берлинской живописи онъ имѣетъ неоспоримое значеніе, такъ въ своихъ непритязательныхъ картинахъ первый сталъ изображать очень мило и добродушно скромныя торжества въ крестьянскихъ семьяхъ, радости родителей и дѣтей.

Нужно назвать въ заключеніе еще одного художника, который хотя не писалъ ни крестьянъ ни дѣтей, но тоже былъ чуткимъ выразителемъ душевной жизни той буржуазно-добродушной эпохи. Это—мюнхенскій живописецъ *Карлъ Шпицвегъ* (Karl Spitzweg), изобразитель тогдашнихъ провинціальныхъ филистеровъ, всѣхъ тѣхъ простаковъ и чудаковъ, которымъ Жанъ Поль воздвигъ такой прекрасный памятникъ въ своихъ произведеніяхъ. Знавшіе Шпицвега изображаютъ его старымъ холостякомъ, отличавшимся всякаго рода чудачествами. Онъ жилъ въ самой старой части Мюнхена, въ маленькой квартиркѣ на четвертомъ этажѣ, изъ оконъ которой открывался видъ на крыши, старыя башни и закоптѣлыя трубы. Его мастерская была страннымъ сочетаніемъ сухой неуютности и нѣжной поэтичности. Міръ, въ которомъ онъ жилъ, составлялъ также содержаніе его картинъ. Вся Германія той добродушной поры, филистерская и въ то же время привлекательная Германія нашихъ дѣдушекъ и бабушекъ сохранилась въ его картинахъ: бродяги, милиція и странствующіе музыканты, студенты, распѣвающіе студенческія пѣсни, мастеровые, перелѣзающіе черезъ старыя стѣны, длинноволосые живописцы, странствующіе актеры, члены городского совѣта въ красныхъ халатахъ и зеленыхъ туфляхъ, ученые съ колпаками на головѣ и длинными трубками, пѣвцы серенадъ, обросшіе мохомъ колодцы, ночные сторожа и башенные сторожа, молодцоватые почтари, бѣдные поэты и честныя швейки, голодные писцы, которые грызутъ кончикъ гусинаго пера, толстые полицейскіе, которые ловятъ мухъ отъ скуки у городскихъ воротъ,—весь этотъ забытый міръ живетъ въ его картинахъ. Вотъ выглядываетъ изъ окна честный бюргеръ въ пестромъ халатѣ, съ длинной турецкой трубкой, или на узкомъ выступѣ маленькой мансарды, среди горшковъ съ цвѣтами, прогуливается котъ, а сзади изъ-за цвѣтовъ выглядываетъ бѣлокурая головка дѣвушки. И ничего искусственнаго, ничего придуманнаго нѣтъ въ картинахъ Швицвега. Онъ только какъ бы приподнимаетъ завѣсу и даетъ намъ заглянуть въ тихія, уютныя комнаты тогдашнихъ маленькихъ городовъ. Нѣмецкая задушевность и нѣмецкій юморъ—эти слова, которыми слишкомъ часто злоупотребляютъ, вполнѣ примѣнимы къ Шпицвегу. Онъ веселъ и слегка груститъ, добродушенъ и элегиченъ.

Словомъ, въ Германіи было въ то время очень привлекательное искусство. И теперь еще могутъ доставить удовольствіе картины, которыя при всемъ своемъ романтизмѣ, съ правдивостью и простотой возсоздаютъ нѣмецкую жизнь того времени. Такой художникъ, какъ Шпицвегъ, обаятельно пикантенъ даже по своему колориту. Его манера примѣшивать красные и зеленые тона къ коричнево-сѣрой гармоніи картинъ напоминаетъ иногда Монтичелли и Діаза. Конечно, то, что можно похвалить у Шпицвега, не относится къ другимъ художникамъ. При всемъ своемъ стремленіи къ красочности они рѣдко достигали чего-нибудь бо́льшаго, чѣмъ аккуратной прилизанности. Интересныя по настроенію, картины ихъ технически совершенно ничтожны. Краски сухія, стекловидныя. И если съ этимъ согласиться, то становится понятной необходимость той странной перемѣны, которая теперь наступила. Германія вышла въ 40-хъ годахъ изъ буржуазной атмосферы, въ которой жила до того. Началось время всемірныхъ выставокъ. И нѣмецкіе живописцы тоже возымѣли желаніе быть представленными на этихъ международныхъ художественныхъ рын-

кахъ. И тогда имъ стало ясно, сколь многаго имъ недостаетъ. Ихъ простыя, столь непритязательныя по колориту картины не могли выдержать сравненія съ висѣвшими рядомъ съ ними большими сверкающими красками картинами французовъ и бельгійцевъ. Двумя бельгійскими картинами нѣмцы имѣли случай восторгаться въ самой Германіи. «Отреченіе отъ престола Карла V», картина Луи Галлэ, и «Договоръ нидерландскаго дворянства» Эдуарда де Бьева объѣздили всѣ нѣмецкіе города въ 1842 году. Теперь, глядя на эти картины въ брюссельскомъ музеѣ, трудно понять, чѣмъ въ нихъ восторгались молодые художники. Все, что писали старые нѣмецкіе мастера, свѣжѣе и тоньше этого напыщеннаго искусства. Но восхищеніе вызывала именно блестящая техника. Со времени освободительной войны Германія стала очень сдержанно относиться къ французскому искусству. Ни одна французская картина не попадала на нѣмецкія выставки. «Отреченіе» Галлэ и «Договоръ» Бьева были для нѣмецкихъ художниковъ первымъ, хотя и слабымъ отголоскомъ того мощнаго движенія въ искусствѣ, которое началось за предѣлами Германіи со времени Делакруа. И такъ какъ письма Гейне о парижскихъ салонахъ давно уже подготовили интересъ къ французскому искусству, то теперь, съ появленіемъ бельгійскихъ картинъ, точно искра упала въ бочку съ порохомъ. Послѣ всѣхъ раскрашенныхъ рисунковъ, которые сходили за картины, вдругъ появилась настоящая живопись. Послѣ долгаго пренебреженія къ колориту ради рисунка теперь возникло желаніе вознаградить себя за долгое воздержаніе. Картины Бюркеля и Рихтера, Лессинга и Блехена казались олеографіями, сухими, дѣтски неуклюжими, жесткими и устарѣлыми сравнительно съ этими пышными картинами, сверкающими яркими асфальтовыми красками. И ничего лучшаго нѣмецкіе художники не могли придумать, какъ тоже наброситься съ необыкновенной жадностью на краски. Съ 1842 года начинается паломничество молодыхъ нѣмецкихъ живописцевъ на берега Сены и Шельды. Только у Деларош, Конье и Кутюра, у Вапперса и Галлэ надѣялись они узнать тѣ тайны палитры, которыя были невѣдомы ихъ нѣмецкимъ учителямъ.

Такое внезапное соприкосновеніе съ чужими странами, конечно, очень опасно. Мы увидимъ потомъ, что изъ множества художниковъ, отправившихся тогда въ Парижъ и Брюссель, большинство дѣйствительно сдѣлалось совершенными подражателями-художниками, которые въ теченіе всей своей жизни не сумѣли сказать ничего, кромѣ того, что имъ внушили въ молодости Деларошъ и Вапперсъ. Къ двумъ художникамъ однако это не относится. Именно тѣ два живописца, которые первые направились въ Парижъ и Брюссель, не только пріобрѣли тамъ твердость техники, но и воспользовались пріобрѣтеннымъ умѣніемъ для воплощенія своихъ самобытныхъ идей. Эти два художника—два величайшихъ нѣмецкихъ мастера: *Ансельмъ Фейербахъ* (Anselm Feuerbach) и *Арнольдъ Беклинъ* (Arnold Böcklin). Ансельмъ Фейербахъ принадлежитъ къ тѣмъ многочисленнымъ геніямъ, которые не встрѣтили у себя на родинѣ признанія, котораго заслуживаютъ. Только въ первой половинѣ его жизни было солнце и счастье. Вступая въ жизнь, онъ былъ призванъ наслаждаться всей полнотой земныхъ благъ. Онъ происходилъ изъ семьи аристократовъ духа, изъ семьи, которая на протяженіи нѣсколькихъ поколѣній давала міру выдающихся людей въ самыхъ разнообразныхъ областяхъ. Его мать, нѣжная, красивая тихая женщина, умерла вскорѣ послѣ его рожденія, но онъ обрѣлъ вторую мать въ своей мачехѣ, необыкновенной, высоко стоящей въ духовномъ отношеніи женщинѣ. Образы греческихъ боговъ и героевъ витали вокругъ него, когда онъ закрывалъ глаза на ночь. Его отецъ, авторъ «Ватиканскаго Аполлона», читалъ ему на ночь Одиссею въ оригиналѣ и переводилъ ее на нѣмецкій языкъ своимъ пластичнымъ мягкимъ стилемъ. Коллекція гравюръ и гипсовыхъ снимковъ, привезенная чуткимъ археологомъ изъ Италіи, тоже питала воображеніе мальчика. Когда онъ въ десять лѣтъ заявилъ о желаніи стать живописцемъ, онъ не встрѣтилъ никакого сопротивленія. Ему подарили рафаэлевскую шапочку и восторгались ранними проблесками его таланта, когда онъ заполнялъ рисунками свои школьныя тетради. «Горя жаждой труда, стремясь къ далекой, еще невѣдомой цѣли, счастливый всѣми иллюзіями, которыя до того золотили его міръ», вступилъ онъ въ 1845 году въ дюссельдорфскую академію. Всесильный Шадовъ баловалъ его, жены профессоровъ увлекались маленькимъ ванъ-Дейкомъ. Когда онъ вскорѣ послѣ того переѣхалъ въ Мюнхенъ, то даже за границу проникла вѣсть о томъ, что въ этомъ городѣ появился изумительно талантливый художникъ по фамиліи Фейербахъ. Остроумный и чрезвычайно красивый, съ темными огненными глазами и черными кудрями, онъ былъ героемъ всѣхъ празднествъ въ средѣ художниковъ, увлекалъ всѣхъ дамъ, когда кружился въ танцахъ, изображая собой Вакха, съ вѣнкомъ дикаго винограда на головѣ.

За этими первыми семестрами празднаго студенчества послѣдовало время странствованій и труда. Въ 1850 году онъ «бодро и прилежно» работаетъ въ Антверпенѣ у Вапперса, въ 1851 — годъ государственнаго переворота—онъ въ Парижѣ, у Кутюра. Фейербахъ считалъ впослѣдствіи своей личной заслугой то, что онъ первый обратился за совѣтами именно къ этому художнику. И еще годомъ позже, послѣ того какъ онъ побывалъ во всѣхъ знаменитыхъ мастерскихъ по сю сторону Альповъ, онъ отправился вмѣстѣ съ Викторомъ Шефелемъ въ Италію «въ такомъ блаженномъ настроеніи, какое можетъ испытывать только молодая бурная душа живописца». Они бродили вмѣстѣ по венеціанскимъ церквамъ, восторгались старыми картинами. «Темныя мадонны въ прекрасныхъ архитектурныхъ рамкахъ, окруженныя внушительными мужами и прекрасными женщинами, сидятъ и ведутъ святыя бесѣды. Около мадонны всегда три ангелочка со скрипками и флейтами. Я нахожу, что этимъ все сказано, что больше ничего не нужно для красивой жизни». Они жили у моря. «Безчисленные корабли качаются подъ нашими окнами. Острова съ куполами блестятъ на солнцѣ. Стоятъ гондолы. Мы садимся въ одну изъ нихъ. Безшумно появляются передъ нашимъ взоромъ дворецъ за дворцомъ и потомъ исчезаютъ. Мы въѣзжаемъ въ боковые каналы, узкіе, темные. Въ этомъ городѣ мертвыхъ я хочу создать живое». Дѣйствительно, его первыя произ-

веденія возникли подъ вліяніемъ венеціанскихъ впечатлѣній. Прекрасныя гуляющія женщины, увѣнчанные поэты. На заднемъ планѣ журчащіе фонтаны, строгія лавровыя рощи и бѣлыя мраморныя колонны. Прошлое стерто, и впереди разстилается передъ художникомъ солнечный грядущій путь. «Въ Венеціи», пишетъ онъ, «занялось утро, въ Флоренціи взошла утренняя заря, въ Римѣ же произошло чудо, которое можно назвать полнымъ душевнымъ переворотомъ, и просвѣтлѣніемъ тамъ было откровеніе».

Подобно Винкельману, Фейербахъ считалъ началомъ своей жизни свой пріѣздъ въ Римъ: «Я былъ околдованъ и не зналъ формулу заклинанія», писалъ его отецъ, когда онъ за тридцать лѣтъ до того вступилъ на римскую почву, «я же, Фейербахъ-сынъ, найду эту формулу». Въ Сикстинской капеллѣ и въ «станцахъ» Ватикана онъ пережилъ блаженные часы тихихъ творческихъ радостей. Цѣлые дни проводилъ онъ въ виллѣ д'Эстэ съ ея мощными кипарисами, струящимися водопадами, мраморными статуями, рѣзко выдѣляющимися на фонѣ аллей. Въ Тиволи онъ видѣлъ женщинъ и дѣвушекъ, идущихъ съ высокими каменными кувшинами на головахъ,—картины, полныя гомерической поэзіи. Въ Римѣ онъ встрѣтилъ Нанну. На Via Tritone, улицѣ, которая ведетъ отъ площади Барберини въ мастерскую Фейербаха, онъ увидалъ однажды молодую женщину лѣтъ тридцати пяти, высокую, строгую. Она стояла у открытаго окна, держа на рукахъ своего ребенка. Тяжелые темные волосы обрамляли ея строгія, печальныя чисто римскія черты. Художникъ остановился. Она улыбнулась—и съ той поры эта женщина въ теченіе семи лѣтъ была владычицей его творчества и его жизни. То онъ драпируетъ ее наподобіе гречанки: «ты бы взглянулъ на эту высокую, внушающую благоговѣніе фигуру въ античныхъ одеждахъ. Я въ первый разъ отшатнулся съ испугомъ,—мнѣ показалось, что передо мной статуя Фидія». То онъ писалъ ее мадонной съ младенцемъ на рукахъ, какъ онъ ее увидалъ въ первый разъ, то сибиллой съ темнымъ вѣнкомъ зелени въ волосахъ. Его переходъ въ живописи къ стильности и величественности непосредственно вызванъ внѣшностью Нанны. Величественныя фигуры, которыя до того обвѣвали его душу, какъ сонъ, выступаютъ теперь изъ мрака, требуютъ жизни и воплощенія. Ифигенія и Pietà, Медея и битва амазонокъ воплощаются въ законченныя формы. Но когда эти картины появились на выставкѣ въ Германіи, никто ихъ не понялъ. Подобно тому какъ Гете по возвращеніи изъ Италіи жаловался, что публика перестала его читать и что его Ифигенія лежитъ какъ свинецъ въ книжныхъ лавкахъ, Фейербахъ за время пребыванія въ Римѣ сдѣлался чужимъ для своихъ соотечественниковъ. Для однихъ его картины не были достаточно чувствительными, для другихъ недостаточно національно-нѣмецкими. Одни ставили ему въ упрекъ однообразіе женскаго типа на его картинахъ, другіе—отсутствіе повѣствовательнаго содержанія въ его творчествѣ. Но на одномъ всѣ сходились—на томъ, что этотъ сѣрый колоритъ никакъ нельзя назвать живописью красками. Приглашеніе Фейербаха профессоромъ въ вѣнскую академію обозначало какъ будто внѣшній успѣхъ. Профессура освобождала его отъ матеріальныхъ заботъ, онъ получалъ больше офиціальныхъ заказовъ, чѣмъ когда-либо могъ ожидать. Но вскорѣ надежды эти рушились: «прожить около семнадцати лѣтъ въ Римѣ на мирной, самой благодатной для идеальнаго творчества почвѣ въ одиночествѣ и среди безграничной свободы, вдали отъ суеты современной жизни, съ головою, наполненной образами боговъ и поэтическими замыслами,—и оттуда вдругъ попасть въ самый пестрый, оживленный изъ современныхъ міровыхъ центровъ, и жить тамъ не такъ, какъ посторонній, впечатлительный зритель, а какъ чиновникъ, чужой, неопытный, отъ природы нетерпѣливый, легко раздражающійся!» Когда онъ пріѣхалъ, какъ разъ открылась всемірная выставка. Вскорѣ послѣ того происходило праздничное шествіе, устроенное Макартомъ. Серьезная живопись Фейербаха не нашла почвы въ веселомъ городѣ.

«Битвой амазонокъ» онъ надѣялся создать себѣ друзей, а между тѣмъ эта картина окончательно возбудила публику противъ его живописи. Профессура ему наскучила. Критики его сердили. Сѣверная зима была ему непріятна. Нѣжный и чувствительный, какъ нервный потомокъ слишкомъ интеллектуальной семьи, онъ не обладалъ спокойной житейской мудростью и неутомимой рѣшительностью, которыя нужны для того, чтобы покорить себѣ свѣтъ. Весь во власти тяжелаго настроенія, онъ жилъ прозябая, потомъ оставилъ Вѣну и переѣхалъ въ Венецію. «Концертъ» берлинской національной галлереи—его послѣдняя картина. Когда его «Паденіе титановъ», написанное для плафона вѣнской академіи, прибыло на мѣсто назначенія, художникъ уже окончилъ свой земной путь. Онъ палъ самъ, этотъ гордый титанъ, который въ молодости хотѣлъ взять приступомъ небо.

Все то, что при жизни Фейербаха порицалось въ его картинахъ, теперь дѣлаетъ его однимъ изъ величайшихъ нѣмецкихъ художниковъ. Большая торжественная тишина и строгая выдержанность его колорита, такъ же какъ простота и энергичность линій, придаютъ большую цѣнность картинамъ Фейербаха. Правда, что онъ не былъ абсолютно самобытенъ въ своихъ стремленіяхъ. Источникомъ его манеры, какъ это можно сказать и про Пювиса де-Шавана былъ французскій романтизмъ 40-хъ годовъ,

«Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris».

Въ этихъ стихахъ Бодлэра заключается вся программа молодыхъ художниковъ, которые работали тогда у Кутюра. Сдержанность и неподвижность были естественной реакціей противъ титанической страстности и бурнаго паѳоса романтиковъ. Шумъ смѣнился тишиной. Сдержанность настроенія повлекла за собой и сдержанность въ колоритѣ. Живописцевъ стали привлекать изысканные серебристо-сѣрые тона Коро. Появились на выставкахъ привезенныя изъ Англіи картины Джоржа Фредерика Уотса, и его нѣжный сѣрый тонъ не остался незамѣченнымъ. Фейербахъ противопоставилъ темнымъ сочнымъ тонамъ Кутюра свою холодную однотонность колорита и восторженнымъ героямъ романтизма—свои неподвижно со-

6
Всесоюзная библиотека им. В. И. Ленина

средоточенныя фигуры какъ разъ въ то же самое время, когда парижская критика высмѣивала Пювиса де-Шавана за его «постную живопись» и говорили о его «тихомъ помѣшательствѣ». Но примыкая къ большому обще-европейскому движенію въ искусствѣ, Фейербахъ все же стоитъ обособленнымъ, одинокимъ великимъ художникомъ въ Германіи XIX вѣка. «Я показался самому себѣ однажды въ моемъ живописномъ бархатномъ костюмѣ павлиномъ, у котораго ничего нѣтъ, кромѣ его блестящихъ перьевъ». Этими словами онъ самъ опредѣлилъ свое обособленное положеніе. Усвоивъ себѣ всѣ пріемы виртуознаго колорита, онъ вдругъ отбросилъ это пріобрѣтеніе и сталъ искать для каждой своей картины соотвѣтствующее содержанію техническое выполненіе. «Весна» 1868 г. написана въ блѣдномъ лунномъ свѣтѣ, въ смягченномъ холодномъ, почти совершенно безкрасочномъ тонѣ, «Ифигенія»—въ нѣжномъ, расплывающемся въ свѣтѣ сѣромъ тонѣ. Единственнымъ налетомъ красочности является матово-зеленый гранатовый бутонъ. Въ первой обработкѣ «Пира Платона» общій колоритъ вполнѣ соотвѣтствуетъ моменту, когда происходитъ дѣйствіе, т.-е. предутреннему часу. Еще больше, чѣмъ это мастерство сѣраго колорита, который въ эпоху импрессіонизма сблизилъ Манэ съ живописцами новаго поколѣнія, творчество Фейербаха производитъ впечатлѣніе величественной выдержанностью линій. Такъ же какъ онъ въ колоритѣ вернулся къ спокойному тону фресковой живописи, такъ онъ извлекъ изъ произведеній старыхъ классиковъ еще одну истину—ту, что монументальность трудно соединима съ драматизмомъ и порывистостью движеній. Сдержанность, благородство, красота, возвышенность безъ аффектаціи и спокойное величіе отмѣчаютъ собой всѣ его картины. Во всѣхъ нихъ чувствуется серьезное настроеніе, духъ, направленный на геройство. Теперь осуществилось то, что онъ писалъ въ своемъ завѣщаніи: «Повѣрь мнѣ, черезъ двадцать лѣтъ мои картины заговорятъ и разскажутъ, чѣмъ я былъ и чего я хотѣлъ». *Арнольдъ Беклинъ* (Arnold Böcklin), въ противоположность Фейербаху, восторжествовалъ еще при жизни. И онъ долгое время страдалъ отъ непониманія толпы. Цѣлые десятки лѣтъ его картины возбуждали только смѣхъ и ругань. Но по крайней мѣрѣ въ старости онъ смогъ пожать плоды своихъ начинаній. Онъ видѣлъ, какъ община его почитателей все возрастала, и какъ міръ все болѣе преклонялся передъ его смѣлымъ геніемъ. Когда въ 1897 году ему исполнилось семьдесятъ лѣтъ, вся Германія чествовала его съ большой торжественностью. Устраивались банкеты, произносили рѣчи, и типографскія чернила лились потоками во славу художника. Базель, городъ, гдѣ онъ родился, праздновалъ этотъ день вмѣстѣ съ четырехсотлѣтней годовщиной дня рожденія Гольбейна. По улицамъ носили транспарантъ съ надписью: «Онъ нашъ». Беклинъ побѣдилъ. Тотъ, надъ которымъ прежде насмѣхались, сдѣлался теперь любимцемъ публики. Но за такимъ чрезмѣрнымъ увлеченіемъ всегда слѣдуетъ нѣкоторое отрезвленіе. Послѣ смерти Беклина появилось довольно много его картинъ, къ которымъ всѣ эти восторженныя похвалы были непримѣнимы. Самъ Беклинъ очень заботился о томъ, чтобы изъ его мастерской выходили только хорошія, вполнѣ законченныя картины. Всѣ подготовительныя работы онъ уничтожалъ—какъ писатель по окончаніи книги бросаетъ въ корзину всѣ первыя замѣтки и наброски. И этой осмотрительности онъ обязанъ тѣмъ ореоломъ, который окружалъ его имя. Не видно было въ его произведеніяхъ ни исканій, ни экспериментовъ. Каждое его произведеніе казалось откровеніемъ, созданіемъ божественной минуты вдохновенія. Но такое вдохновенное творчество, не знающее труда, не можетъ быть ничьимъ удѣломъ. Наслѣдіе Беклина доказало, что и онъ работалъ какъ всѣ, что онъ много мѣнялъ, исправлялъ, отдѣлывалъ, пока не находилъ окончательной формы для своихъ замысловъ. Оказалось даже, что этотъ кажущійся мечтатель былъ скорѣе всего ученый, который съ математической точностью разсчитывалъ, какое впечатлѣніе должна производить та или другая подробность его картинъ. Болѣе того: появились на свѣтъ плохія, ничтожныя работы, не представлявшія никакого интереса ни по краскамъ, ни по рисунку. Это было тяжкимъ испытаніемъ для восторженныхъ поклонниковъ Беклина. Въ послѣдніе годы жизни художника о немъ привыкли говорить только въ тонѣ дифирамбовъ. Казалось, что въ немъ все соединялось: безконечное богатство фантазіи съ величайшимъ техническимъ мастерствомъ. А теперь выяснилось, что и у него есть своя Ахиллесова пята. Ему недоставало и твердости рисунка, и настоящей красочности. Стало понятнымъ, почему французы съ ихъ привычкой къ этимъ качествамъ живописи никогда не раздѣляли нѣмецкаго увлеченія Беклиномъ.

Но, конечно, высказавъ все это, сейчасъ же замѣчаешь, сколь многое въ Беклинѣ достойно величайшихъ похвалъ. Онъ былъ поэтъ. По силѣ провидѣнія и созиданія съ нимъ не можетъ сравниться ни одинъ другой художникъ минувшаго вѣка. Какъ безконечно велико его царство. Конечно, и до него другіе художники чувствовали себя какъ дома въ мірѣ фантазіи. Античное искусство создавало кентавровъ въ статуяхъ, на вазахъ, фрескахъ и въ мозаикѣ. «Весна» Ботичелли — настоящій сонъ въ лѣтнюю ночь. Дріады, живущія въ деревьяхъ, покинули свои убѣжища для того, чтобы кружиться въ хороводѣ. Лука Синьорелли написалъ «Воспитаніе Пана»; Піеро ди-Козимо написалъ «Смерть Прокриды»; Мантенья воскресилъ міръ античныхъ морскихъ боговъ. Въ нѣмецкомъ искусствѣ фантастическій элементъ проявился у Шонгауера въ его сказочныхъ демонахъ, которые терзаютъ святого Антонія. Дюреръ создалъ свой апокалипсисъ—«Рыцаря и смерть», дьявола, «Меланхолію» и «Немезиду». Іеронимъ Бошъ проникъ воображеніемъ въ адъ, измыслилъ тѣхъ чудовищныхъ уродовъ, которые пугаютъ и мучатъ его грѣшниковъ. Въ гравюрахъ нѣмецкихъ малыхъ мастеровъ тоже представленъ міръ сатировъ и нимфъ. Гансъ Бальдунгъ изображаетъ Брокенъ и продѣлки вѣдьмъ. Въ XVII вѣкѣ явился Сальваторъ Роза съ гравюрами, на которыхъ морскіе боги дерутся и швыряютъ другъ въ друга обломками скалъ. Рубенсъ писалъ грубыя вакхическія шествія съ пьяными фавнами и сатирами, затѣмъ кентавровъ, скачущихъ въ дикой любовной охотѣ. Но несмотря на бросающееся въ глаза внѣшнее сходство, Беклинъ по существу не имѣетъ ничего общаго со всѣми этими художниками. Не изъ существующихъ образцовъ искусства и не изъ поэзіи черпалъ онъ

сюжеты для своихъ картинъ. Онъ создалъ новый міръ—міръ Беклина. Во всемъ своемъ творчествѣ онъ исходитъ изъ пейзажныхъ мотивовъ. Онъ повидимому вдохновлялся окрестностями Базеля съ его крутыми известковыми скалами и дикими ущельями, мрачными елями и вывѣтрившимися развалинами на горахъ. Или же онъ возсоздаетъ строгую величавость окрестностей Рима съ тѣнистыми рощами и развалившимися акведуками, величественными очертаніями и болѣзненностью Кампаньи, гдѣ царитъ маларія. На другихъ картинахъ онъ передаетъ чувственную знойность Неаполитанскаго залива съ его красочными чудесами и бушующими волнами,—или чистое обаяніе флорентинской весны, когда цвѣтутъ рядомъ подснѣжники, тюльпаны и анемоны, фіалки и горчанки бѣлыми, желтыми и синими пучками. Но ему недостаточно одного только пейзажа для передачи настроеній. Когда онъ созерцалъ природу, гуляя и не работая кистью, ему являлись драконы, фуріи и кентавры. Онъ видѣлъ рыцарей, отправлявшихся искать приключеній, сарациновъ, которые брали приступомъ горящіе замки, тритоновъ и морскихъ коней, которые преслѣдовали среди игры волнъ свѣтлокудрыхъ дочерей моря. Этими видѣніями того, что происходитъ въ природѣ, вдохновлялся онъ, а не разработанными въ поэзіи сюжетами. Все, что шепчетъ и живетъ въ кустахъ и тростникахъ, въ водѣ и въ лѣсахъ, превращалось для него въ живыхъ духовъ. Въ журчаніи ручья онъ слышалъ голосъ великаго Пана. Всѣмъ существамъ, которыя рѣютъ въ воздухѣ, живутъ въ деревьяхъ, въ скалистыхъ пустыняхъ, на илистомъ днѣ моря, онъ далъ плоть и душу. Какъ божественный творецъ, онъ рядомъ съ міромъ дѣйствительнымъ создалъ другой, гдѣ сіяетъ другое солнце, другія звѣзды, и который не менѣе подлинный, не менѣе полонъ жизненныхъ силъ, не менѣе органически сплоченъ, чѣмъ міръ земной. Это и составляетъ самое поразительное въ Беклинѣ. Еще болѣе изумительна, чѣмъ творчество его фантазіи, та натуралистическая мощь, съ которой онъ изображалъ свои созданія, точно въ его власти было вызвать ихъ и заставить позировать ему для портретовъ. Всѣхъ своихъ кентавровъ, сатировъ, гиппокамповъ и нереидъ онъ видѣлъ передъ собой съ полной ясностью и осязательностью. Во всѣхъ нихъ есть «полная твердая подлинность», которую Гете считалъ характернымъ признакомъ античнаго и всякаго другого истиннаго искусства.

На ряду съ Фейербахомъ и Беклиномъ слѣдуетъ еще назвать третьяго художника, который хотя и былъ на десять лѣтъ моложе ихъ обоихъ, но преслѣдовалъ тѣ же цѣли, какъ и они. Бѣдный *Гансъ фонъ Марэсъ* (Hans von Marées), если бы судьба была къ нему благосклонна, имѣлъ бы для нѣмецкой декоративной живописи такое же значеніе, какое Пювисъ де-Шаванъ имѣлъ для Франціи. Другими словами, въ то время, когда и въ Германіи смѣшивали стѣнную живопись съ жанровой, Марэсъ первый освободилъ себя отъ всякаго повѣствовательнаго содержанія картинъ. Нагіе люди лежатъ на зеленомъ лугу подъ тѣнью деревьевъ; юноша смотрится въ воду источника, эфебы мчатся по широкимъ равнинамъ — таково содержаніе его простыхъ картинъ, и въ его линіяхъ и въ краскахъ воплощается совершенно новая монументальная красота. Но исторія нѣмецкаго искусства — исторія неосуществившихся возможностей. Такъ никто не подумалъ о томъ, чтобы воспользоваться большимъ талантомъ Марэса для художественныхъ цѣлей. Въ 1873 году, когда ему было 34 года, ему были заказаны нѣсколько фресокъ для библіотеки зоологической станціи въ Неаполѣ. Всѣ другія его произведенія были книжными драмами, никогда не игранными на сценѣ. Отъ этого сознанія своей безполезности онъ и погибъ. Только въ 1891 году, черезъ четыре года послѣ его смерти, когда Конрадъ Фидлеръ устроилъ посмертную выставку его произведеній въ мюнхенскомъ Glasspalatz'ѣ, выяснилось, какой большой художникъ умеръ въ Гансѣ фонъ Марэсѣ. Несомнѣнно, что было всегда нѣчто трагичное въ судьбѣ нѣмецкихъ художниковъ. Уже Дюреръ мучился всю свою жизнь, стараясь внести въ свои картины хоть частицу той красоты формъ, которая всякому художнику романской расы дается совершенно инстинктивно. Такъ и Марэсъ, глубокомысленный нѣмецъ по натурѣ, задыхаясь отъ усилій, старался выбраться на дорогу, по которой французъ Пювисъ де-Шаваннъ шелъ съ такой инстинктивной легкостью. Высокій полетъ замысловъ Марэса находился въ странномъ противорѣчіи съ узкими границами его умѣнія. Творчество французскаго художника имѣло твердую натуралистическую основу, Марэсъ же недостаточно работалъ съ натуры, и поэтому у него отсутствуетъ правильность рисунка. Съ чисто технической стороны могутъ удовлетворить, собственно говоря, только его портреты, широко задуманные и изысканные по колориту. Декоративныя картины его можно раскритиковать штрихъ за штрихомъ. И все же поразительная стильность этихъ произведеній возвышаетъ ихъ надо всѣмъ, что писалось въ Германіи того времени. Какъ гармонично сливаются у него линіи пейзажа съ линіями фигуръ, съ какимъ декоративнымъ чутьемъ распредѣлены краски! Тяготѣніе къ стѣнной живописи всегда существовало въ нѣмецкомъ искусствѣ, и Гансъ фонъ Марэсъ могъ бы стать творцомъ этого рода монументальной живописи, а теперь этого искусства нѣтъ въ Германіи, потому что она дала заглохнуть таланту истиннаго мастера.

Итакъ, мы назвали тѣхъ первоклассныхъ художниковъ, которые послѣ обученія за границей создали настоящее искусство въ Германіи. Послѣ этихъ большихъ мастеровъ отмѣтимъ и средніе таланты—тѣхъ, которые усвоили за границей только дурное, и стали потомъ пользоваться пріобрѣтенными въ Парижѣ и Брюсселѣ пріемами для изготовленія ничтожныхъ историческихъ картинъ. Та историческая живопись, которая была представлена во Франціи Делакруа, Деларошемъ, а въ Бельгіи—Ваперсомъ, стала свирѣпствовать и въ Германіи. И тамъ началась эпоха прикраиванія историческихъ костюмовъ. Германія 50-хъ годовъ по своимъ политическимъ и литературнымъ условіямъ жизни походила на Францію временъ Луи-Филиппа. Недовольная собой нація жаждала подвиговъ и славы. Въ виду ничтожности настоящаго искали утѣшенія въ прошломъ. И такъ же какъ во Франціи, почву для живописи подготовила историческая наука. Прежде властителями умовъ были философы, теперь же въ литературу властно вступила исторія.

Іоаннъ Мюллеръ и Ротекъ написали свои популярные историческіе труды. Шлоссеръ началъ выпускать въ свѣтъ свою исторію древняго міра, Ранке изобразилъ римскихъ папъ, время Ришелье и Кромвеля въ трудахъ первостепенной важности. Начали свою дѣятельность Луденъ, Гизебрехтъ, Лео и Дальманъ. Густавъ Фрейгатъ описывалъ средневѣковый бытъ въ своихъ повѣстяхъ изъ нѣмецкой старины. Подобно французской живописи и нѣмецкая старалась использовать результаты научныхъ изслѣдованій. Эстетики укрѣпляли въ ней эти стремленія. Фишеръ училъ, что если невозможно воскресить къ новой жизни религіозную живопись, то зато божественный промыселъ открывается современному человѣку въ исторіи.

Ту же мысль высказалъ и Фридрихъ Штраусъ, когда предлагалъ искать замѣну религіи въ культѣ генія. «Мы съ нашимъ знаніемъ и пониманіемъ», говоритъ Гото, «стоимъ на вершинѣ, съ высоты которой можемъ обозрѣть все прошлое. Востокъ, Греція и Римъ, средніе вѣка, реформація съ ея дѣяніями разстилаются передъ нами какъ всемірная панорама. Погружаться въ это прошлое, возстановлять исчезнувшее путемъ искусства—такова задача нашего времени, выполненію которой должны посвятить себя лучшія силы». Число историческихъ картинъ, написанныхъ въ то время, громадно. Ни одна почти страница всемірной исторіи Шлоссера не осталась не иллюстрированной. И все же, если задаться вопросомъ, кто изъ тогдашнихъ художниковъ сохранилъ интересъ для нашего времени, то можно назвать только одно имя—*Адольфа Менцеля* (Adolf Menzel). Беклинъ однажды опредѣлилъ берлинскаго мастера словами: «онъ—большой ученый,» и эти слова показываютъ, какое обособленное положеніе Менцель уже тогда занималъ среди художниковъ своей эпохи. Чтобы писать исторію, нужно ее хорошо знать. Тотъ, кто поверхностно знакомъ съ общимъ ходомъ всемірной исторіи, не можетъ считать себя дѣйствительно понимающимъ прошлое. Цѣнно только знаніе спеціалистовъ по какой-нибудь опредѣленной эпохѣ. Такимъ спеціалистомъ съ чрезвычайно глубокой эрудиціей былъ Менцель. Вмѣсто того, чтобы, подобно другимъ, диллетантски касаться разныхъ моментовъ французской, англійской и бельгійской исторіи, онъ ограничился исторіей своей родины, исторіей Пруссіи. Вмѣсто того, чтобы расширять область своего изученія, онъ все болѣе углублялся въ избранную имъ эпоху — подобно ученому, проникающему все глубже и глубже въ предметъ своего изслѣдованія. Уже въ 1837 году, въ иллюстраціяхъ къ бранденбурго-прусской исторіи, онъ опредѣлилъ себѣ границы. Потомъ онъ получилъ заказъ, который и направилъ его на его спеціальную область изученія: ему поручены были иллюстраціи къ «Жизни Фридриха Великаго» Куглера. Для изготовленія этихъ рисунковъ онъ такъ изучилъ эпоху Фридриха Великаго, какъ Момсенъ исторію Рима. Онъ копировалъ старинные портреты, отыскивалъ въ цейхгаузѣ всевозможные старые мундиры, портупеи, сѣдельные карманы изъ эпохи своего героя. Пользуясь этимъ археологическимъ матеріаломъ, которымъ онъ овладѣлъ какъ никто другой, онъ внесъ такую историческую точность въ свои рисунки, которая равняется только точности картинъ Мейсонье изъ эпохи Наполеона I. Затѣмъ сдѣланъ былъ дальнѣйшій шагъ. За цѣлыя десятилѣтія работы надъ эпохой Фридриха Менцель такъ сжился съ ней, что изъ рисовальщика «стараго Фрица» сдѣлался его живописцемъ. Около середины XIX вѣка написаны были двѣ картины берлинской національной галлереи: «Концертъ» и «Ужинъ въ Санъ-Суси»; онѣ проникнуты граціей рококо, изысканностью XVIII вѣка, переданными съ большимъ обаяніемъ. И остальныя картины этой серіи поражаютъ властной увѣренностью, съ которой художникъ воскрешаетъ прошлое. Его «Фридрихъ Великій во время путешествія», «Битва при Гохкирхѣ» и «Свиданіе Фридриха съ Іосифомъ II въ Нейсѣ»—произведенія художника, для котораго прошлое послѣ долгаго изученія сдѣлалось такимъ же живымъ, какъ его собственное время.

Этимъ самымъ уже сказано, въ чемъ заключается недостатокъ всѣхъ другихъ художниковъ, которые иллюстрировали въ то время историческія происшествія. *Густавъ Рихтеръ* (Gustav Richter) написалъ для мюнхенскаго Максимиліанума «Постройку пирамидъ», и пріобрѣлъ также большую извѣстность своимъ идеализированнымъ портретомъ королевы Луизы. *Отто Книлле* (Otto Knille) многому научился, изучая «Hemicycle» Деларош, и потомъ исполнялъ съ большимъ техническимъ умѣніемъ заказы на монументальныя картины, которыя получалъ въ Пруссіи. *Юліусъ Шрадеръ* (Julius Schrader) вложилъ въ свои картины «Смерть Леонардо да Винчи», «Сдача Калэ», «Прощаніе Карла I» только то, чему научился въ парижскихъ мастерскихъ. Въ Мюнхенѣ, гдѣ прежде царили рисовальщики картоновъ, *Карлъ Пилотти* (Karl Piloty) водрузилъ знамя французско-бельгійской колоритности. Въ своей картинѣ «Сѣни у гроба Валленштейна» онъ достигъ всего, чѣмъ молодежь восхищалась у Галлэ и Біева. Но и то, что дѣлаетъ этихъ бельгійскихъ мастеровъ чуждыми нашему времени, ихъ дешевые костюмные эффекты и пустой театральный паѳосъ, въ той же мѣрѣ сказывается и у Пилотти. Почти ни одинъ изъ всѣхъ художниковъ, углублявшихся въ великую книгу исторіи, не поднялся выше Деларош. Правда, что въ ту эпоху пѣвческихъ и гимнастическихъ празднествъ историческая живопись оказала важныя политическія услуги. Она будила патріотизмъ, возбуждала политическую активность въ умахъ своими повѣствованіями о подвигахъ прошлыхъ временъ. Въ эпоху пассивнаго бездѣйствія стали восторгаться борьбой и битвами, въ эпоху, отмѣченную слабостью, стали увлекаться мощными героями всемірной исторіи. Такъ какъ дѣйствительность была лишена всякаго драматизма, то явилась потребность созерцать подвиги—хотя бы на картинахъ. Историческая живопись соотвѣтствовала также научному духу XIX вѣка. Изъ прошлыхъ вѣковъ сохранилось очень мало художественныхъ произведеній, которыя знакомили бы съ историческими событіями. Только новая историческая наука пролила яркій свѣтъ на прошлое, какъ бы овладѣвая имъ наново. И новые художники стали изображать событія, не казавшіяся достойными воспроизведенія тѣмъ, кто переживалъ ихъ; этимъ они восполняли прежнее искусство, заполняли пробѣлы, оставленные старыми мастерами. Не слѣдуетъ также забывать техническихъ заслугъ исторической живописи. Всѣ мастера вре-

мени Корнеліуса были въ сущности диллетантами. Ихъ умѣніе никогда не было на высотѣ ихъ намѣреній. А Пилотти и его школа создали твердую техническую основу и возстановили послѣ долгаго господства картоннаго стиля права красочности. Можетъ быть, даже то, что намъ кажется теперь фальшивымъ паѳосомъ въ ихъ картинахъ, не такъ лживо, какъ мы думаемъ. Любовь къ патетическимъ моментамъ была тогда искренна, такъ же какъ эмоціональность и крикливыя чувства. Стоитъ вспомнить, чтобы убѣдиться въ этомъ, стиль тогдашней драмы, лекціи профессоровъ университета и парламентскія рѣчи. То, что торжественность была въ духѣ времени, подтверждается напыщенностью письмовнаго стиля, а также портретами тогдашнихъ писателей, напр., Гаммерлинга, Гейбеля, Шака и Гейзе. Они поражаютъ своей парадностью. Живописность задрапированныхъ складокъ, также какъ торжественность жестовъ, бьетъ на эффектъ. Писатели задрапированы въ плащи и вдохновенно поднимаютъ глаза вверхъ, или же опираютъ голову на руку въ глубокомъ раздумьи. Даже среди умственной работы они не перестаютъ позировать передъ публикой. Такимъ образомъ художники не лгали, внося театральный паѳосъ въ свои произведенія, а подобно Риго, отразили только свое время. Все это совершенно вѣрно. Но и это соображеніе не мѣняетъ того факта, что художественные итоги исторической живописи были въ высшей степени ничтожны. Техника художниковъ этой школы производила впечатлѣніе, только пока она была нова, и утратила значеніе съ тѣхъ поръ, какъ виртуозность кисти стала обыденной въ живописи. При всемъ различіи словъ мелодія этихъ картинъ всегда одна и та же. Лишенная всякой непосредственной страстности, историческая живопись соотвѣтствуетъ школьнымъ трагедіямъ, процвѣтавшимъ тогда на сценѣ. Сверкающія краски, ковры и кресла, красивыя позы, жестикулирующія руки—вотъ чѣмъ исчерпываются картины. Если прежде содержанію приносилась въ жертву форма, то теперь напротивъ того, все сосредоточивается на внѣшнемъ блескѣ. Прежде изображали прекрасную душу въ невзрачномъ платьѣ, теперь платье скрывало напыщенную пустоту. Художники, изловчившіеся въ техникѣ, отлично знали свое ремесло, но рѣдко поднимались отъ уровня иллюстраторовъ на высоту настоящихъ художниковъ. *Вильгельмъ Линденшмитъ* (Wilhelm Lindenschmidt), *Юліусъ Бенчуръ* (Julius Benczur) *Эрнстъ Гильдебрандтъ* (Ernst Hieldebrandt), *Александръ Лиценмайеръ* (Alexander Liczenmayer)—все это сборныя личности, которымъ недостаетъ индивидуальной ноты, художники, которые составляли рецепты для своихъ произведеній по поваренной книгѣ Делароша.

Пагубное вліяніе исторической живописи заключается главнымъ образомъ въ томъ, что она пріучила публику интересоваться только повѣствовательнымъ содержаніемъ художественныхъ произведеній. Если въ картинѣ ничего не было разсказано, то на нее не обращали вниманія. На выставкахъ останавливались передъ картиной только тогда, когда фабула ея возбуждала любопытство. Это заставляло и жанристовъ разсказывать въ своихъ картинахъ цѣлыя новеллы, мелодрамы и юмористическія сцены для того, чтобы возбудить интересъ къ своимъ картинамъ въ эпоху господства исторической живописи. Лучшимъ живописцемъ считался тотъ, кто обладалъ наибольшимъ повѣствовательнымъ талантомъ.

И число этихъ анекдотистовъ чрезвычайно велико. Но изъ ихъ числа можно выдѣлить только трехъ художниковъ съ вполнѣ опредѣленной индивидуальностью. Это—*Людвигъ Кнаусъ* (Ludwig Knaus), *Веньяминъ Вотье* (Benjamin Vautier) и *Францъ Дефрегеръ* (Franz Defregger). Людвигъ Кнаусъ самый значительный изъ нихъ по техникѣ. Онъ не довольствовался живостью фабулы, а старался создать нѣчто красочное. Уже въ молодости на него имѣли бо́льшее вліяніе старые голландцы Остадъ и Броуэръ, чѣмъ его непосредственные учителя, Зонъ и Шадовъ. Его «Крестьянскіе танцы» 1850 года и «Шулера» 1851 года отличаются отъ зализанныхъ произведеній дюссельдорфской школы колоритомъ въ духѣ старыхъ мастеровъ. Потомъ онъ провелъ восемь лѣтъ въ Парижѣ, и тамъ усвоилъ себѣ тонкости французской техники. Его «Золотая свадьба» 1858 года не уступаетъ лучшимъ произведеніямъ французовъ того времени. Съ тѣхъ поръ онъ оставался все такимъ же. Онъ писалъ драмы и комедіи изъ крестьянскаго быта, писалъ граціозно комичныя картинки изъ дѣтской жизни, потомъ переѣхалъ въ Берлинъ и перешелъ отъ изображенія шварцвальдскаго быта къ характернымъ сценамъ изъ столичной жизни. Въ техническомъ отношеніи онъ сдѣлалъ много для нѣмецкаго искусства. Это опредѣляетъ его историческое значеніе.

Вотье не былъ мастеромъ колорита. Онъ рѣдко возвышался надъ уровнемъ раскрашеннаго рисунка. Несмотря на это, его картины все же доставляютъ удовольствіе; онѣ плохо написаны, но въ нихъ переданъ съ очаровательной веселостью духъ нѣмецкой народной жизни. Кнаусъ всегда оставался свѣтскимъ человѣкомъ, который смотрѣлъ на крестьянина съ легкой насмѣшкой, съ сознаніемъ своего превосходства, а въ картинахъ Вотье сказывается любовь горожанина къ деревнѣ. Всѣ эти темноглазыя швабскія крестьянки и молодцоватые парни, почтенные деревенскіе учителя и гордые дворовые крестьяне—дѣти тихаго, идиллически добродушнаго міра. Эти старинныя комнаты съ тяжелой мебелью и зелеными фаянсовыми печами радуютъ взоръ своей уютностью. Полъ чисто-на-чисто вымытъ. Тикаютъ шварцвальдскіе часы. Маленькія фотографіи смотрятъ со стѣнъ съ патріархальной честностью и простотой. Въ большихъ стѣнныхъ шкапахъ спрятаны семейныя сокровища: молитвенникъ, женскіе уборы филигранной работы, чашки для кофе и стаканы. Надъ постелью висятъ изображенія святыхъ. Изъ окна открывается видъ на садъ, пестрые цвѣты бобовъ заглядываютъ въ окно, въ глубинѣ видны фруктовыя деревья, хижины, обвитыя виноградомъ. На всемъ лежитъ отпечатокъ уютности, покоя,—настроеніе воскреснаго утра.

Дефрегеръ самый безыскусственный и самый энергичный изъ трехъ. Онъ не смотрѣлъ извнѣ на крестьянскую среду, которую изображалъ, а самъ къ ней принадлежалъ. Старый крестьянскій дворъ, гдѣ онъ родился въ 1835 г., лежалъ одиноко въ дикихъ горахъ. Онъ ходилъ босоногій и съ непокрытой головой, зимой пробирался по снѣгу, лѣтомъ жилъ со стадами въ горахъ, исключительно въ обществѣ горныхъ пастуховъ и пастушекъ, дровосѣковъ, охотниковъ. Въ пятнадцать лѣтъ онъ былъ главнымъ

работникомъ во дворѣ, помогалъ молоть зерно, работалъ на полѣ, въ конюшнѣ, въ амбарѣ, потомъ самъ всѣмъ завѣдывалъ, словомъ, былъ человѣкомъ жизни, прежде чѣмъ сталъ живописцемъ. Этимъ объясняются его качества и недостатки. Ему было тридцать лѣтъ, когда онъ явился къ Пилотти, и было уже слишкомъ поздно научиться многому въ смыслѣ техники. Но онъ зналъ, чего хотѣлъ. Воспоминанія его молодости коренились въ народной жизни. Его призваніемъ было изображать во всей ихъ непосредственной силѣ и свѣжести молодцоватыхъ тирольскихъ парней и здоровыхъ дѣвушекъ, ихъ радости и печали, любовь и вражду, ихъ жизнь на горныхъ пастбищахъ и дома. Онъ самъ переживалъ въ жизни то, что изображалъ, и потому его картины такъ много говорятъ сердцу.

Къ этой тирольской группѣ принадлежатъ еще *Алоизъ Габль* (Alois Gabl), изобразитель жизни Гаспингера, и *Матіасъ Шмидтъ* (Matias Schmidt), бытописатель Цилерталя. *Эдуардъ Курцбауэръ* (Eduard Kurzbauer) изображалъ жизнь въ Шварцвальдѣ, *Гуго Кауфманъ* (Hugo Kaufmann)—деревенскіе кабачки въ верхней Баваріи, *Вильгельмъ Рифсталь* (Wilhelm Riefstall)—жизнь крестьянъ въ Аппенцелѣ и Брегенцѣ; онъ расширилъ потомъ область своихъ наблюденій и изображалъ жизнь на Рюгенѣ, въ Вестфаліи и на Рейнѣ. *Эдуардъ Грюцнеръ* (Eduard Grützner) перешелъ отъ крестьянъ къ монахамъ. На его картинахъ они пьютъ пиво или вино, играютъ въ шахматы, кости и домино, покрываютъ штукатуркой старыя фрески, читаютъ запрещенныя книги. Область сюжетовъ была неисчерпаемая. На ряду со сценами изъ деревенской и монастырской жизни вошли въ моду эпизоды изъ биржевого и фабричнаго быта. Дюссельдорфъ, окруженный большими рейнскими фабричными городами, занимаетъ видное мѣсто въ этого рода живописи. Изъ старѣйшихъ художниковъ *Яковъ Беккеръ* (Jakob Becker) утвердился въ Вестервальдѣ, *Рудольфъ Іорданъ* (Rudolf Jordan)—въ Гельголандѣ, гдѣ они сочиняли маленькія деревенскія трагедіи. *Бокельманъ* (Bockelmann) перешелъ къ судебнымъ сценамъ и выборамъ, къ оправдательнымъ и обвинительнымъ приговорамъ, *Брютъ* (Brütt)—къ сценамъ, происходящимъ въ ломбардахъ и на биржахъ, къ изображенію арестовъ и тюремныхъ посѣщеній. Всевозможныя происшествія изъ торговаго быта, изъ общественной жизни большихъ городовъ, всякаго рода злобы дня служили сюжетами для картинъ.

Завоевательная кампанія, которую тѣмъ временемъ вели пейзажисты, была тоже очень плодотворной. Новые способы передвиженія, созданныя XIX вѣкомъ, открыли художникамъ весь міръ. Когда Лессингъ и Блехенъ, Моргенштернъ и Шлейхъ писали свои первыя картины, еще ѣздили почтовыя кареты изъ деревни въ деревню. Теперь раздался по всей Европѣ рѣзкій свистокъ локомотива,—какъ сигналъ наступившей новой эпохи. Пароходы установили сообщеніе между самыми отдаленными частями земли. Это облегченіе способовъ передвиженія естественно создало небывалую до того любовь къ путешествіямъ. Наступило время «міровыхъ скитальцевъ», типичнымъ представителемъ которыхъ былъ князь Пиклеръ. Уже до того Сакумъ разсказалъ свое путешествіе въ Сиракузы, теперь же Гумбольдъ читалъ въ Берлинѣ лекціи, которыя легли въ основу его «Космоса». Энгельбертъ Кумферъ сообщалъ о Японіи, Карстенъ Нибуръ—о Персіи, Горнеманъ проникъ во внутренность Африки, Теодоръ Мюгге перенесъ мѣсто дѣйствія своихъ разсказовъ въ Скандинавію. Вышли въ свѣтъ американскіе эскизы Фридриха Герштекера, Балдуина Мельгаузена и Отто Рупіуса. И въ искусствѣ публика главнымъ образомъ тяготѣла къ картинамъ, повѣствующимъ о достопримѣчательностяхъ чужихъ странъ. Историки искусства, въ особенности Шпрингеръ, радостно привѣтствовали расширеніе пейзажной живописи, вызванное легкостью передвиженій. Дѣйствительно, приходится удивляться, съ какой быстротой нѣмецкіе пейзажисты овладѣли земнымъ шаромъ. *Карлъ Людвигъ Отто фонъ-Камеке* (Karl Otto von Kamecke) и графъ *Станиславъ Калькрейтъ* (Stanislas Kalckreuth) сосредоточились на изображеніи неподвижной величавости альпійскихъ высотъ. Вечернее сіяніе альпійскихъ снѣговъ, водопады, глетчеры и лавины—вотъ элементы ихъ картинъ. *Освальдъ Ахенбахъ* (Oswald Achenbach), *Альбертъ Фламъ* (Albert Flamm) и *Асканъ Лютеротъ* (Ascan Lutheroth) отправились въ южную Италію и повѣствовали потомъ въ своихъ картинахъ о красочныхъ чудесахъ голубого грота и Неаполитанскаго залива. А самымъ предпріимчивымъ становилось тѣсно въ Европѣ. Они проникали въ Гималаи и на Миссисипи, къ экимосамъ и готтентотамъ. *Фердинандъ Беллерманъ* (Bellermann) первый проникъ въ американскіе дѣвственные лѣса. *Карлъ Вернеръ* (Karl Werner) отправился въ Египетъ. *Эдуардъ Гильдебрандтъ* (Eduard Hildebrandt) совершилъ въ 1864 году кругосвѣтное плаваніе для того, чтобы узнать всѣ достопримѣчательности міра; онъ самый характерный представитель этого рода пейзажной живописи, которая могла достигнуть полнаго развитія только въ XIX вѣкѣ, въ эпоху желѣзныхъ дорогъ и пароходовъ.

Такимъ образомъ въ области сюжетовъ уже не было надобности въ дальнѣйшихъ завоеваніяхъ. Все было отражено въ живописи. Художники иллюстрировали всемірную исторію, изслѣдовали народную жизнь во всѣхъ направленіяхъ, исколесили весь міръ отъ южнаго до сѣвернаго полюса и познакомились съ достопримѣчательностями самыхъ отдаленныхъ странъ. Дальнѣйшее развитіе могло направиться только въ совершенно противоположную сторону. Картины, выдвигавшія на первый планъ повѣствовательное содержаніе, должны были смѣниться произведеніями чисто художественнаго характера. За учебными годами, проведенными въ исканіи интересныхъ сюжетовъ, должно было послѣдовать развитіе красочности. Интересъ къ настоящему искусству пропалъ за тѣ годы—въ этомъ нельзя было сомнѣваться. Публика ходила на выставки не для художественныхъ впечатлѣній: картины были для нея суррогатомъ чтенія, разсказанными въ краскахъ анекдотами. Одинъ художникъ писалъ историческія картины: это замѣняло историческую книгу. Другой писалъ жанровыя сцены: это для публики было какъ бы чтеніемъ повѣстей. Даже пейзажная живопись превратилась въ cartes postales съ видомъ какой-нибудь мѣстности, въ иллюстраціи къ Бедекеру, вставленныя въ золотыя рамки. То, что въ задачи искусства вовсе не входитъ содѣйствіе литературному образованію, что оно составляетъ самостоятельное большое царство прекрасныхъ формъ и благо-

роднаго колорита,—объ этомъ забыли. Для того, чтобы наступилъ поворотъ къ лучшему, нужно было воскресить интересъ къ чисто художественной сторонѣ искусства. Нужно было показать, что значеніе картины опредѣляется вовсе не ея сюжетомъ, а художественностью исполненія. Литературные замыслы должны были смѣниться чисто художественными.

Какимъ живописцамъ искусство обязано завоеваніемъ художественнаго элемента? Какихъ нѣмецкихъ мастеровъ слѣдуетъ прославлять за то, что они замѣнили анекдоты въ краскахъ настоящими картинами, художественно задуманными, хорошо написанными и потому оправдывающими свое существованіе? Прежде всего нужно снова назвать Адольфа Менцеля. Нельзя не преклоняться передъ рабочей силой этого художника, который въ теченіе семидесяти лѣтъ стоялъ во главѣ нѣмецкаго искусства. Въ первую пору своей жизни Менцель былъ живописцемъ бранденбурго-прусской исторіи. Въ качествѣ придворнаго исторіографа Фридриха Великаго онъ и получилъ титулъ превосходительства. Вильгельмъ II, который любитъ историческіе маскарады, вздумалъ тѣмъ почтить восьмидесятилѣтняго художника, что въ день его рожденія нарядилъ высокорослыхъ солдатъ перваго гвардейскаго полка въ мундиры Фридриха Великаго, и маленькій Менцель привѣтствовалъ ихъ, снявъ шляпу съ комической величавостью. Но сталъ ли Менцель дѣйствительно изъ патріотическихъ соображеній Апеллесомъ стараго Фрица? Дѣйствительно ли онъ хотѣлъ, какъ эффектно разсказывается въ историческихъ сочиненіяхъ, напомнить въ эпоху застоя объ историческомъ величіи старой Пруссіи и тѣмъ самымъ подготовить путь къ еще болѣе великому настоящему? Чтобы отвѣтить отрицательно на этотъ вопросъ, достаточно внимательно вглядѣться въ портретъ Менцеля: эти глаза, которые такъ безпощадно и проницательно вглядываются въ окружающее, этотъ ротъ человѣка, который работаетъ, стиснувъ зубы, не останавливаясь до тѣхъ поръ, пока не научится легко справляться съ самымъ труднымъ и неподатливымъ,—все это показываетъ, какъ ошибочно было бы примѣнять къ Менцелю мысли Іосифа Лауфа. Только реалистическій инстинктъ художника навелъ его на избранные имъ сюжеты. Всякій человѣкъ связанъ съ своимъ временемъ. Въ эпоху, когда не современная дѣйствительность, а только прошлое считалось достойнымъ объектомъ искусства, и Менцель чувствовалъ себя обязаннымъ изображать старину. Но онъ избралъ себѣ область, которую могъ изучить, какъ живую дѣйствительность. Вся одежда—сапоги, мундиры, палки стараго Фрица сохранены въ Гогенцолернскомъ музеѣ. Есть тысячи портретовъ, есть гравюры Ходовецкаго. Менцель такимъ образомъ писалъ только то, что видѣлъ собственными глазами. Историческій характеръ сюжетовъ былъ, конечно, уступкой духу времени. Въ дѣйствительности же его привлекали только пуговицы, ордена, сабли, хотя и старинныя, но блиставшія какъ прежде. И поэтому совершенно естественно, что когда картины изъ современной жизни смѣнили историческую живопись, Менцель съ своей стороны тоже перешелъ къ изображенію живой дѣйствительности. Старый Фрицъ сданъ былъ въ отставку, и вмѣсто прошлаго, которымъ онъ занимался по необходимости, онъ направилъ теперь фотографическій аппаратъ, имѣвшійся у него въ головѣ, прямо на окружающую жизнь.

Уступку вкусу времени онъ сдѣлалъ и въ своихъ дальнѣйшихъ произведеніяхъ. Они относятся къ годамъ господства жанровой живописи, когда только картины съ литературнымъ содержаніемъ могли разсчитывать на вниманіе публики. Чисто литературными способностями, которыя тогда цѣнились больше всего, Менцель не обладалъ. Онъ не умѣлъ сочинять юмористическія сцены и мелодрамы. Но если онъ и не могъ сводить все содержаніе своихъ картинъ къ беллетристической фабулѣ, все же онъ настолько шелъ навстрѣчу желаніямъ публики, что старался составлять картины изъ ряда мелкихъ отдѣльныхъ наблюденій. Это и составляетъ принципіальное различіе между Менцелемъ и новѣйшимъ искусствомъ. Величіе Милле и Дегаза заключается въ той поразительной увѣренности, съ которой они, отвлекаясь отъ всего второстепеннаго, схватываютъ и возсоздаютъ существенное въ каждомъ мотивѣ. Экстрактъ дѣйствительности дается въ наибольшей сжатости. Менцель не дѣлалъ экстрактовъ, а суммировалъ. Самыя знаменитыя его картины: «Piazza d'Erbe», «Перерывъ между танцами» и «Кузница»—группы отдѣльныхъ этюдовъ. Такъ же какъ каждый изъ изображенныхъ на картинахъ людей имѣетъ свое обособленное выраженіе лица, такъ и каждый предметъ, каждая подробность сверкаетъ своими собственными пестрыми красками, не подчиняясь никакому общему тону. Менцель сочинялъ свои картины, а не писалъ ихъ. Онъ склеивалъ обрывки вмѣсто того, чтобы схватить наблюденную дѣйствительность въ цѣломъ видѣ. Этимъ объясняется знаменательный и на первый взглядъ очень странный фактъ,—то, что, проработавъ столь неутомимо цѣлую долгую жизнь, Менцель не оставилъ продолжателей послѣ себя. Молодымъ художникамъ онъ казался какимъ-то чудомъ природы, наводящей ужасъ машиной, пишущей картины, и преклонялись предъ его работоспособностью. Но послѣдователя онъ не могъ найти себѣ потому, что его цѣли расходились съ цѣлями позднѣйшаго поколѣнія. Нѣмецкая живопись дошла бы до той точки развитія, на которой стоитъ теперь, если бы Менцель никогда и не жилъ на свѣтѣ.

И все же, хотя онъ и расходится съ цѣлями современности, у него есть произведенія, въ которыхъ предвосхищено все, къ чему стремятся въ настоящее время. Это—тѣ картины, которыя онъ отставлялъ, не придавая имъ значенія, и которыя только въ послѣдніе годы его жизни почти противъ его воли попали изъ его мастерской на выставки. Въ этихъ произведеніяхъ Менцель уже не собиратель анекдотовъ; напротивъ того, дѣйствительность въ нихъ понята и передана въ совершенно модернистскомъ духѣ. Вотъ, напр., картина, изображающая уголъ комнаты: мягкій свѣтъ вливается потокомъ черезъ занавѣсь и играетъ на полу, на шкапу, на столѣ. Или же изображена постройка: на переднемъ планѣ лѣса; рабочіе, поставленные только въ видѣ пятенъ, подвозятъ камни въ тачкахъ. Или же на картинѣ написанъ пейзажъ такимъ, какимъ онъ представляется изъ оконъ вагона воздушной желѣзной дороги. Верхушки деревьевъ, торчащія надъ крышами, представлены безъ малѣйшаго стремленія къ академической законченности и съ

такой смѣлостью, какая среди прежняго поколѣнія европейскихъ художниковъ была развѣ только у одного Констебля. Въ 1837 г. въ Hôtel de Rome въ Берлинѣ были выставлены нѣсколько картинъ англійскаго пейзажиста, и Менцель былъ единственнымъ нѣмецкимъ живописцемъ, который воспринялъ вліяніе этого великаго мастера. То, что онъ первый въ Германіи открылъ поэзію повседневной жизни, останется навсегда славой Адольфа Менцеля. Кромѣ того имѣютъ большое художественное значеніе нѣкоторые его рисунки. Правда, что въ большинствѣ случаевъ онъ отнялъ у нихъ значительную долю ихъ очарованія педантичностью отдѣлки. Когда онъ опредѣлилъ однажды импрессіонизмъ какъ манеру лѣнтяевъ, то этимъ объяснилъ косвеннымъ образомъ сущность своего собственнаго творчества. До представленія о томъ, что безконечно труднѣе создать художественное впечатлѣніе небольшими средствами, чѣмъ огромнымъ количествомъ подробностей, онъ никогда не могъ возвыситься. Онъ ощущалъ какое-то почти тупоумное удовольствіе, когда ему удавалось зарисовать съ исчерпывающею точностью всѣ подробности внѣшняго уха. Но когда у него не хватало времени для такой кропотливой работы, это отражалось благотворно на его рисункахъ; многіе изъ нихъ по своей изысканности напоминаютъ лучшія работы японцевъ. Менцель, какъ извѣстно, съ молодости никогда не выпускалъ изъ рукъ карандаша. Куда бы онъ ни отправлялся, гдѣ бы ни сидѣлъ или стоялъ, на улицѣ, въ вагонѣ желѣзной дороги, на балу,—онъ никогда не разставался съ тетрадкой для эскизовъ. Въ этихъ записныхъ книжкахъ онъ далъ квинтъ-эссенцію, non plus ultra своего мастерства. Острота, съ которой онъ видитъ предметы, такъ же велика, какъ невѣроятная твердость, съ которой его рука слѣдуетъ за каждымъ мельканіемъ взгляда.

Такой авторитетный судья какъ Леонардо да Винчи сравнилъ живопись съ зеркаломъ. Онъ говорилъ, что ея единственная задача—какъ можно точнѣе отражать красоту міра. Въ такомъ именно смыслѣ понималъ искусство Адольфъ Менцель. Это и составляетъ его односторонность и вмѣстѣ съ тѣмъ его величіе. Фантастичность, мечтательность, метафизическія устремленія—все это было ему абсолютно чуждо. Но чисто подражательную, чисто возсоздающую сторону искусства онъ довелъ до величайшаго совершенства. Въ этомъ отношеніи и въ томъ, что онъ никогда не обманывался относительно границъ своего таланта, онъ можетъ служить полезнымъ образцомъ и для будущихъ поколѣній. Беклинъ и Менцель—властители двухъ міровъ. Творчество базельскаго мастера было даромъ духовной окрыленности, умѣньемъ возноситься изъ міра дѣйствительнаго въ иной міръ. Тысячи другихъ послѣ Беклина, менѣе сильныхъ, чѣмъ онъ, будутъ пытаться совершить тотъ же полетъ—и повторятъ древнюю исторію объ Икарѣ. Въ такихъ случаяхъ Менцель всегда можетъ напомнить о томъ, что можно достичь величія и безъ трансцендентальныхъ претензій, черпая силы только изъ міра дѣйствительнаго. У Макса Клингера есть гравюра, изображающая двѣ гигантскія руки, которыя опрокидываютъ скалу на землю. Этимъ художникъ хотѣлъ сказать, что искусству не дано долго пребывать на солнечныхъ высотахъ. Возносясь слишкомъ высоко, оно теряетъ почву подъ ногами—и тогда долженъ непремѣнно явиться художникъ въ родѣ Менцеля, чтобы вернуть его на землю.

И въ Мюнхенѣ нѣсколько живописцевъ вступили въ то же самое время на путь, по которому шелъ Менцель. Тонкій художникъ *Артуръ фонъ Рамбергъ* (Arthur von Ramberg) первый перешелъ отъ повѣствовательныхъ жанровыхъ картинъ къ настоящей живописи. Онъ писалъ сцены изъ современной жизни. Его картины «Возвращеніе съ маскарада», «Встрѣча на озерѣ» выдѣлялись, какъ пѣсни безъ словъ, съ большимъ благородствомъ на фонѣ тогдашняго искусства. Начиная съ 60-хъ годовъ замѣчается вліяніе Курбе. *Викторъ Мюллеръ* (Viktor Muller), рано умершій франкфуртскій художникъ, хорошо зналъ картины Курбе въ то время, какъ учился у Кутюра въ Парижѣ; пріѣхавъ въ Мюнхенъ въ 1863 г., онъ разсказалъ тамошнимъ художникамъ о великомъ «maître-peintre», который произвелъ на него огромное впечатлѣніе. Въ выборѣ сюжетовъ однако Мюллеръ не слѣдовалъ за Курбе. «Человѣкъ на лонѣ ночи», «Венера и Адонисъ», «Геро и Леандръ», «Гамлетъ на кладбищѣ», «Тангейзеръ и Венера», «Прогулка Фауста», «Ромео и Юлія», «Офелія у ручья»—таковы названія его главнѣйшихъ картинъ. Но онѣ написаны мастеромъ, который по силѣ кисти мало уступаетъ мощному Курбе. *Вильгельмъ Лейбль* (Wilhelm Leibl), ученикъ Рамберга, величайшій живописецъ XIX-го вѣка въ Германіи, былъ уже такимъ образомъ подготовленъ къ пониманію Курбе, когда самыя картины орнанскаго мастера проникли въ Германію. Въ 1869 г. были выставлены въ мюнхенскомъ Glasspalast'ѣ всѣ главныя произведенія Курбе: «Охота на оленей», «Лани у лѣсного ручья», «Уборка сѣна» и «Каменщики». Вмѣстѣ съ картинами пріѣхалъ въ Мюнхенъ и самъ Курбе. Онъ имѣлъ видъ какого-то допотопнаго странника, когда ходилъ по улицамъ Мюнхена въ широкомъ костюмѣ изъ сѣраго драпа, съ полотняной шапочкой на головѣ, съ трубкой въ зубахъ, съ двумя шерстяными лошадиными попонами, затянутыми ремнями на его широкой фигурѣ, въ толстыхъ, обитыхъ гвоздями горныхъ башмакахъ. По вечерамъ онъ пилъ пиво съ художниками въ «Deutsches Haus». Онъ топалъ ногами, пожималъ плечами, сильно жестикулировалъ, разговаривая за пивомъ; это дѣлало понятными его рѣчи и для тѣхъ, кто не понималъ по-французски. Впечатлѣніе, произведенное его картинами и его личностью, было огромное. Для однихъ онъ былъ изобразителемъ всего низменнаго, апостоломъ уродства. Другіе видѣли въ немъ ангела хранителя живописи, воскресшаго великаго стараго мастера, который наконецъ показалъ, что значитъ писать красками. Доходило почти до дракъ въ собраніяхъ «Allotria». Лейбль, Геркулесъ по сложенію, засучивалъ рукава, готовый вытолкать за дверь всякаго, кто не признавалъ его кумира. И онъ послѣдовалъ за Курбе въ Парижъ. То, что портретъ толстой француженки («Кокотка»), который онъ написалъ тамъ въ 1870 г., понравился Курбе, Лейбль считалъ впослѣдствіи величайшимъ торжествомъ своей жизни. Но все-таки, хотя и прозвали его тогда въ шутку «Курбе», онъ и самъ считалъ знакомство съ Курбе величайшимъ событіемъ всей своей жизни—все-таки Deus ex machina не можетъ

создать судьбу человѣка. Задолго до того, какъ въ Германіи узнали про Курбе, Лейбль писалъ въ такомъ же духѣ. Его картины 60-хъ годовъ — портретъ актера, читающаго свою роль, портретъ слѣпого, сцена въ мастерской и портретъ г-жи Гедонъ—лучшее изъ всего, что тогда писалось въ Мюнхенѣ по глубинѣ и красотѣ тона, по широкой, энергичной манерѣ. И скоро послѣ того, какъ онъ разстался съ Курбе, онъ пошелъ по новымъ путямъ. Изъ живописца, писавшаго широкими мазками, вышелъ мастеръ микроскопическихъ деталей, который погружался въ изученіе природы съ набожностью средневѣковыхъ художниковъ. Лейбль былъ сынъ кельнскаго соборнаго органиста. Произведенія мастеровъ Вильгельма и Стефана Лохнера онъ зналъ еще мальчикомъ. Уже эти юношескія впечатлѣнія опредѣлили повидимому его призваніе. Лишь короткое время изучалъ онъ великихъ художниковъ XVII вѣка и писалъ тогда глубокими тонами, мощно и тяжело. Потомъ онъ нашелъ свою истинную духовную родину — сталъ изучать старо-германскій міръ quattrocento. Въ Лейблѣ точно воскресъ къ новой жизни цеховой живописецъ стараго времени—одинъ изъ тѣхъ отшельниковъ, которые вдали отъ суеты мірской писали картины во славу Божію. Онъ поселился въ баварскихъ горахъ, сначала въ Берблингѣ, потомъ въ Шандорфѣ, затѣмъ въ Айблингѣ. Утро онъ проводилъ за работой, днемъ бродилъ по лѣсу въ толстой драповой курткѣ, съ короткой трубкой во рту и съ ружьемъ черезъ плечо. А по вечерамъ въ немъ иногда просыпался старый Геркулесъ. Широкоплечій, коренастый похожій на мощнаго гунна по сложенію, онъ дрался въ деревенскихъ трактирахъ съ крестьянами—безъ злого умысла, только чтобы поддерживать свѣжесть и силу мускуловъ. Его другъ *Шперль* (Sperl) игралъ роль экономки и заботился о хозяйствѣ. И такъ же какъ онъ самъ превратился изъ городского жителя въ крестьянина, такъ и въ его картинахъ жизнь крестьянъ изображена вѣрно и неподдѣльно. Прежде только извѣстны были салонные тирольцы. Костюмированные натурщики и натурщицы изображали живыя картины, по которымъ писались иллюстраціи къ деревенскимъ разсказамъ Бертольда Ауэрбаха. На картинахъ Лейбля крестьянинъ представленъ во всей своей деревенской необтесанности, своемъ лукавствѣ, своей смѣлости, своей тупости. Художникъ далъ ему право на самобытное существованіе и, подобно Милле во Франціи, сдѣлалъ изъ восковыхъ фигуръ существа изъ плоти и крови, коренастыя индивидуальности. Милле былъ Микэль Анджело, Лейбль — Яномъ ванъ-Эйкомъ крестьянской жизни. Монументальнымъ стилемъ и паѳосомъ Милле онъ не обладалъ: «Als ikh kan»—эти слова стараго фламандца примѣнимы и къ произведеніямъ Лейбля. Съ величайшимъ терпѣніемъ переводилъ онъ на языкъ красокъ все, что видѣлъ его острый охотничій глазъ. Что бы онъ ни изображалъ—столовую доску или соломенный стулъ, худое лицо браконьера или широкоплечую крестьянку—цѣль его заключалась въ томъ, чтобы съ точностью зеркала отражать природу. Онъ даже нарочно ищетъ то, что наиболѣе богато мелкими подробностями. Морщинистыя старыя лица и жилистыя колѣни, платья въ узорахъ и косынки въ цвѣтахъ, волосатыя драповыя куртки и тяжелые сапоги, обитые гвоздями, газеты, веретена, филигранныя украшенія и метлы—вотъ элементы картинъ Лейбля. Подобно Яну ванъ-Эйку онъ любитъ оживлять картины предметами съ зеркальной поверхностью: рюмками для водки, графинами для воды, серебряными пуговицами. Какъ у ванъ-Эйка, на картинахъ Лейбля открывается видъ изъ оконъ на лугъ, на вспаханное поле. Малое столь же важно для него, какъ и большое; онъ хотѣлъ бы у каждаго цвѣтка, у каждаго листика, у каждой былинки узнать тайну ея существованія. Вспоминается благочестивое отношеніе къ природѣ старыхъ мастеровъ, вспоминаются дни францисканскаго ордена, когда природа, на которой до того тяготѣло проклятіе, стала книгой, написанной перстомъ Божіимъ. Само собой разумѣется, что такая педантичная точность приводила къ нѣкоторой сухости. Лейблю не удалось схватить и передать пульсъ жизни. Не только люди на его портретахъ имѣютъ позирующее, застывшее выраженіе, но и его большія картины—natures mortes съ фигурами. Онъ группируетъ нѣсколько портретовъ вмѣстѣ, при чемъ пишетъ каждаго отдѣльно въ томъ застывшемъ покоѣ, въ какомъ онъ позировалъ ему. Узоръ на платьѣ и передникѣ, мозоли на рукахъ и торчащіе волосы на бородѣ важнѣе для него, чѣмъ трепетаніе жизни. Въ этомъ онъ—полная противоположность импрессіонистовъ. Становится понятнымъ, что живопись Лейбля должна была смѣниться другой, для которой на первый планъ выступала передача не отдѣльныхъ предметныхъ подробностей, а «свѣта, воздуха и движенія жизни, l'expression par l'ensemble». Но всяческія направленія въ искусствѣ мѣняются, а сильная индивидуальность художника остается. Лейбль шелъ по своему пути съ тою рѣзкой рѣшительностью, каковая свойственна только великимъ художникамъ. Онъ никогда не добивался успѣха у толпы, никогда не служилъ модѣ, не подчинялся Молоху рыночнаго сбыта. И если въ его здоровыхъ, сильныхъ произведеніяхъ нѣтъ эстетической утонченности, капризной изысканности, которая нравится теперешнимъ гастрономамъ въ искусствѣ, то зато они говорятъ языкомъ, который будутъ понимать всѣ времена, даже самыя отдаленныя. Никто до него не смотрѣлъ на природу такимъ честнымъ, благоговѣйнымъ взоромъ. Никто не содѣйствовалъ больше, чѣмъ Лейбль, тому, чтобы подготовить почву въ Германіи для возрожденія забытаго искусства писать красками. Когда онъ выступилъ, царила еще историческая и жанровая живопись. Эпоха буржуазной любознательности и кружковъ для домашняго чтенія цѣнила въ искусствѣ только его служебную литературную сторону. Художникъ долженъ былъ быть домашнимъ наставникомъ или острякомъ. Лейбль одинъ изъ первыхъ заново вспахалъ почву и сдѣлалъ ее пригодной для возникновенія чисто художественной живописи, онъ снова увѣнчалъ царственнымъ вѣнцомъ искусство, которое поступило было служанкой къ литературѣ.

Въ лицѣ *Бруно Пигельгейна* (Bruno Pigelhein) Германія имѣла второго художника, который, если бы ему была суждена болѣе долгая жизнь, могъ пріобрѣсти очень крупное значеніе. Картины этого рано умершаго художника напоминаютъ Шаплена; нѣтъ у него ничего тяжеловѣснаго и грубаго; все находчиво

и смѣло. Онъ воскресилъ къ новой жизни пастели. Онъ подчинилъ панорамную живопись художественнымъ цѣлямъ. Въ декоративныхъ картинахъ онъ щедро разсыпалъ красоту и грацію.

И развитіе художественной промышленности, наступившее послѣ 1870 года, значительно способствовало улучшенію художественнаго вкуса и породило интересъ къ хорошей живописи. Съ возрожденіемъ нѣмецкой имперіи наступилъ и новый нѣмецкій ренессансъ. Прежде ученые занимались главнымъ образомъ итальянскимъ искусствомъ, теперь же Любке сталъ писать о нѣмецкой архитектурѣ, Вольтманъ написалъ книгу о Гольбейнѣ, Таузингъ—о Дюрерѣ. Издатель Георгъ Гиртъ выпустилъ книгу о нѣмецкой комнатной обстановкѣ и приступилъ къ изданію «Formenschatz'a». Лоренсъ Гедонъ, въ сотрудничествѣ съ Рудольфомъ Зейцомъ, былъ душой движенія. «Произведенія нашихъ отцовъ»—такъ гласила надпись надъ входомъ на Мюнхенскую художественно-промышленную выставку, которую Гедонъ устроилъ въ 1876 г. Это возродившееся увлеченіе ренессансомъ, которое въ то время наступило въ Германіи, плодотворно повліяло, конечно, и на живопись. Ибо къ тѣмъ старо-германскимъ помѣщеніямъ, которыя вошли въ моду въ 70-хъ годахъ, подходили только картины, соотвѣтствующія стилю старыхъ мастеровъ. Поэтому въ Германіи стали изучать старину гораздо тщательнѣе, чѣмъ прежде. Художники стали погружаться въ манеру живописцевъ разныхъ временъ и разныхъ странъ, стали подражать въ завѣшанныхъ гобеленами мастерскихъ утонченнымъ стариннымъ «малымъ мастерамъ» и возсоздавали ихъ манеру съ точностью, доходящей до иллюзіи, воспроизводя даже благородную «ржавчину вѣковъ»; они научились съ виртуозной увѣренностью играть на различнѣйшихъ инструментахъ старинной техники. Во главѣ этой группы стоитъ *Вильгельмъ Дицъ* (Wilhelm Diez), изысканный художникъ, который знаетъ эпоху Дюрера и Гольбейна до Остада и Рембрандта не хуже любого историка искусства. Въ *Гарбургерѣ* (Harburger), рисовальщикѣ изъ «Fliegende Blätter» возродился Адріанъ Броуэръ, въ *Лефтцѣ* (Löfftz)—Квентинъ Массисъ. *Клаусъ Мейеръ* (Klaus Meyer), переселившись въ Дюссельдорфъ, усвоилъ себѣ всѣ пріемы *Питера де Гука* (Pieter de Hooch) и дельфтскаго мастера Ванъ-деръ-Меера. *Фрицъ Августъ Каульбахъ* (Fritz August Kaulbach) руководствовался вначалѣ гольбейновскими костюмными картинами. Его дамы старо-германской эпохи—красочные pendants къ средневѣковой лирикѣ Юліуса Вольфа. Впослѣдствіи Каульбахъ расширилъ область своего слѣдованія старому искусству и близко ознакомился съ Карло Дольчи и ванъ-Дейкомъ вплоть до Ватто и Гэнсборо, *Адольфъ Лиръ* (Adolf Lier) перенесъ красоту тона старинныхъ мастеровъ и на пейзажную живопись. А высшую точку развитія этой живописи въ духѣ старыхъ мастеровъ обозначаютъ собой произведенія *Франца фонъ-Ленбаха* (Franz von Lenbach).

Вся жизнь этого художника была цѣпью тріумфовъ. Въ наше буржуазное время Ленбахъ напоминаетъ собой пору, когда художники общались съ монархами, когда Карлъ V поднялъ кисть Тиціану, когда Рубенсъ, украшенный золотой цѣпью, торжественно шествовалъ по улицамъ Антверпена. Въ 1857 году къ Пилотти въ Мюнхенъ явился сынъ каменщика, Ленбахъ, изъ Шробенгаузена подлѣ Ингольштадта. Уже одна изъ первыхъ его картинъ—«Крестьяне, ищущіе спасенія отъ грозы въ часовнѣ» (картина эта теперь находится въ магдебургскомъ музеѣ) нашла покупателя, и 450 гульденовъ, которые онъ получилъ за картину, дали ему возможность сопровождать его учителя Пилотти, когда тотъ поѣхалъ въ Италію. Въ Римѣ написана была картина, изображающая смуглаго мальчика-пастуха, который спитъ на солнцѣ. Картину пріобрѣлъ графъ Шакъ, и сношенія съ Шакомъ опредѣлили дальнѣйшую судьбу молодого художника. Шакъ заказалъ ему тѣ копіи съ картинъ Джіорджіоне и Тиціана во Флоренціи, Римѣ и Мадридѣ, которыя теперь висятъ въ Шаковской галлереѣ въ Мюнхенѣ. Исполняя этотъ заказъ, Ленбахъ изучилъ старинныхъ мастеровъ, какъ никто другой изъ его современниковъ. Когда онъ позже избралъ своей спеціальностью портретную живопись, то придалъ и своимъ собственнымъ произведеніямъ ту благородную красоту въ духѣ старинныхъ мастеровъ, которая восхищаетъ въ его копіяхъ Шаковской галлереи.

Въ искусствѣ мало одного только таланта, чтобы имѣть дѣйствительный успѣхъ. Нужны еще тѣ способности, которыя способствуютъ удачѣ въ жизни,—нужно умѣніе расчищать себѣ путь, отстаивать себя. Этимъ умѣньемъ Ленбахъ обладалъ въ высокой степени. «Вотъ какъ соединяются умѣнье и удача»—должно было бы служить эпиграфомъ къ его біографіи.

Ленбахъ началъ создавать себѣ карьеру въ Мюнхенѣ. Центромъ интересовъ, волновавшихъ мюнхенское общество въ началѣ 70-хъ годовъ, были два человѣка, возбуждавшіе споры и толки: Рихардъ Вагнеръ, для котораго воздвигался театръ, и Игнатій Дёлингеръ, глава старо-католическаго движенія. Портреты ихъ обоихъ прославили Ленбаха уже благодаря интересу къ лицамъ, которыхъ онъ изобразилъ. Послѣ этого онъ бросилъ якорь въ Вѣнѣ. Гансъ Макартъ, его другъ, былъ тамъ баловнемъ аристократическаго общества. И такъ какъ Ленбахъ устроилъ себѣ мастерскую въ томъ же домѣ, гдѣ была мастерская Макарта, то и къ нему устремилась вся придворная аристократія и весь финансовый міръ. Въ Пештѣ онъ написалъ портретъ Франца Іосифа. А отъ Франца Іосифа было уже недалеко къ императору Вильгельму. Въ 1874 г. послѣ того, какъ онъ совершилъ вмѣстѣ съ Макартомъ и Карломъ Леопольдомъ Мюллеромъ путешествіе на Востокъ, онъ пріѣхалъ въ Берлинъ. Графиня Шлейницъ ввела его въ берлинское общество. Онъ написалъ портреты кронпринца и его жены, затѣмъ портретъ стараго императора. А къ концу 1874 года относится знаменательный историческій моментъ: Бисмаркъ, который до того было совершенно недоступенъ для художниковъ, согласился позировать для портрета, предназначеннаго въ національную галлерею. Ленбахъ провелъ Рождество 1878 г. въ Фридрихсруэ, и портретъ для національной галлереи послужилъ введеніемъ въ обширный бисмарковскій эпосъ, созданный Ленбахомъ въ послѣдующіе годы. Это было время борьбы противъ католической партіи въ Германіи, и поэтому за портретомъ желѣзнаго канцлера долженъ былъ послѣдовать портретъ его противника, папы Льва XIII. Ленбахъ отпра-

вился въ 1882 году въ Римъ. Въ палаццо Боргезе, гдѣ онъ копировалъ «Небесную и земную любовь» Тиціана, онъ получилъ княжеское помѣщеніе. Кардиналъ Гогенлоэ открылъ передъ нимъ двери Ватикана. Не только папа, но и министръ Марко Мингети, затѣмъ королева Маргарита и Элеонора Дузэ вошли въ галлерею портретовъ Ленбаха.

Дворецъ, который онъ построилъ себѣ въ 1886 г. возлѣ Пропилей въ Мюнхенѣ, былъ завершающимъ вѣнцомъ его жизненныхъ удачъ. Сынъ каменщика изъ Шробенгаузена сдѣлался теперь тѣмъ, чѣмъ былъ Тиціанъ: живописцемъ королей и королемъ живописцевъ. Двѣ прекрасныя знатныя женщины—сначала графиня Мольтке, потомъ баронесса Лоло фонъ-Горнштейнъ—сдѣлались спутницами его жизни. У него выросли двѣ дочери, нѣжныя, какъ принцессы на картинахъ старыхъ мастеровъ. Бисмаркъ, очутившись въ положеніи повергнутаго гиганта, поселился во дворцѣ Ленбаха, когда проѣзжалъ Мюнхенъ въ 1892 году. Повторилось то, что Вазари писалъ нѣкогда о Тиціанѣ: «Всѣ князья, ученые и знатные люди, пріѣзжавшіе въ Венецію, считали честью для себя являться въ домъ къ Тиціану для того, чтобы онъ увѣковѣчилъ ихъ своею кистью». При этомъ въ работахъ Ленбаха, несмотря на его огромную производительность, не замѣчалось никакихъ признаковъ упадка силы. Портреты его послѣднихъ лѣтъ обнаруживаютъ совершенно тѣ же качества, какими всѣ восхищались въ произведеніяхъ его молодости.

Такихъ неограниченныхъ похвалъ, какъ въ то время, теперь, конечно, нельзя расточать портретному стилю Ленбаха. Импрессіонизмъ пошелъ дальше Ленбаха и показалъ, что сущность современнаго человѣка должна быть возсоздана иными средствами, чѣмъ тѣ, которыя Ленбахъ заимствовалъ у старыхъ мастеровъ. Въ дамскихъ портретахъ Ленбаха совершенно не передана нервность современной женщины, шикъ современныхъ туалетовъ. Вмѣсто того чтобы создавать новыя откровенія красоты, онъ только варьировалъ красоту, восхищающую насъ въ женскихъ портретахъ Тиціана, Гэнсборо и ванъ-Дейка. Посмотримъ на его мужскіе портреты. Уже тотъ фактъ, что Ленбаху никогда не приходилось бороться противъ публики, что онъ сразу сдѣлался общимъ любимцемъ, наводитъ на сомнѣнія. Къ дѣйствительнымъ новаторамъ—вспомнимъ Бёклина и Манэ—общественное мнѣніе относится обыкновенно весьма сдержанно. Если же Ленбаха стали сейчасъ же восхвалять, то это доказываетъ, что онъ ничего новаго не далъ. Онъ прославился подъ эгидой старыхъ мастеровъ. Всѣ знали по руководствамъ исторіи искусства, что Тиціанъ и ванъ-Дейкъ, Рейнольдсъ и Гэнсборо были великіе мастера, и такъ какъ Ленбахъ во всемъ походилъ на нихъ, то его ставили на одинаковую съ ними высоту,—забывая, что художникъ менѣе всего оригиналенъ именно тогда, когда подражаетъ геніямъ прежнихъ временъ. То, что у Ленбаха хорошо, то не ново. А новое, т.-е. то, что его отличаетъ отъ старыхъ мастеровъ, не всегда хорошо. Я говорю о паѳосѣ взглядовъ на его портретахъ, о его подчасъ навязчивой преувеличенности въ характеристикахъ. Его прославляли какъ великаго психолога и évocateur d'âmes. Но паѳосъ взглядовъ у него общій съ его учителемъ Пилотти и со всей исторической школой 60-хъ годовъ. Тогда уже привыкли видѣть на выставкахъ Колумбовъ, которые всѣ такъ таращили глаза, какъ ихъ только можетъ таращить человѣкъ, случайно открывшій Америку. И Ленбахъ достигалъ такими же довольно дешевыми средствами прославившую его выразительность лицъ на портретахъ. Это никогда такъ ясно не обнаруживалось, какъ въ 1900 году въ нѣмецкомъ отдѣлѣ парижской столѣтней выставки, когда Ленбахъ съ выразительной безцеремонностью отвелъ всѣ нѣмецкія залы для выставки своихъ собственныхъ произведеній.

Потомство—таково ужъ его обыкновеніе—сочтетъ преувеличенными многія похвалы, которыя расточались Ленбаху его современниками. Въ историческихъ книгахъ будетъ сказано, что онъ—выразитель той эпохи, когда новое искусство еще не проникло самосознаніемъ. Но онъ навсегда останется однимъ изъ величайшихъ художниковъ своего времени. Въ его портретахъ прежде всего поражаетъ характерность лицъ. Какъ мало есть портретовъ изъ первой половины XIX вѣка, которые давали бы удовлетворительное представленіе о великихъ людяхъ той эпохи! Наиболѣе характерное стерто, жизненность принесена въ жертву внѣшней банальной красотѣ. Ленбахъ же хотя и вносилъ фальшь въ изображеніе дѣйствительности тѣмъ, что видѣлъ ее сквозь очки старыхъ мастеровъ, все же никогда не прикрашивалъ и не идеализировалъ. Онъ добился того, что старый Мольтке снялъ парикъ, позируя для его портрета. Онъ написалъ императора Вильгельма уже наполовину отошедшимъ отъ жизни, утомленнымъ, хотя онъ не имѣлъ времени уступать усталости. Въ серіи своихъ портретовъ Бисмарка Ленбахъ съ научной точностью воспроизвелъ измѣненія въ строеніи его мощнаго черепа. И если представить себѣ, какой пробѣлъ остался бы въ нѣмецкомъ искусствѣ, сколь многаго недоставало бы нѣмецкой націи, если бы гигантская фигура Бисмарка сохранилась только въ изображеніи Антона фонъ-Вернера, то нельзя не благодарить судьбу за то, что именно Ленбахъ сдѣлался толкователемъ этого геройскаго періода нѣмецкой исторіи. Но и въ техническомъ отношеніи—этого тоже не слѣдуетъ забывать—онъ имѣетъ большія заслуги. Черезъ какія мытарства пришлось пройти нѣмецкой живописи въ теченіе XIX вѣка! Когда она вступала въ жизнь, все было утрачено: и вкусъ, и умѣніе. Истинная мука для глазъ глядѣть на прилизанныя олеографіи Іосифа Штилера и Франца Винтергальтера, которые до Ленбаха считались знаменитѣйшими нѣмецкими портретистами. Для того чтобы преодолѣть эту некультурность колорита, необходимо было воспитать глазъ на старыхъ мастерахъ. Цѣлое поколѣніе живописцевъ посвятило свои жизненныя силы тому, чтобы овладѣть тонкостями колорита старыхъ мастеровъ. И среди всѣхъ тѣхъ, которые старались обрѣсти красоту тона старыхъ мастеровъ, Ленбахъ стоитъ въ первомъ ряду. Никто другой не подступалъ къ изученію великихъ колористовъ стараго времени съ такимъ тонкимъ чутьемъ, никто не проникалъ въ ихъ тайны съ такимъ техническимъ и эстетическимъ пониманіемъ. Такимъ образомъ, благодаря Ленбаху, болѣе чѣмъ кому-либо другому, нѣмецкая живопись смогла сдать экзаменъ на аттестатъ зрѣлости. Только послѣ

того, какъ вкусъ воспитался на возсозданіи стараго, могло выработаться самобытное пониманіе дѣйствительности.

Другими словами, нѣмецкая живопись продѣлала теперь ту же эволюцію, которая свершилась въ Парижѣ на двадцать лѣтъ раньше. Въ 1869 г. картины Курбе, выставленныя въ Мюнхенѣ, вдохновили Лейбля, а выставка 1879 года познакомила съ творчествомъ художниковъ, группировавшихся вокругъ Манэ. Изъ этихъ картинъ Германія узнала, что во Франціи свергнуто иго музейнаго искусства, что создался новый стиль для новаго содержанія. Тогда нѣмецкіе художники стали смѣлѣе довѣрять собственному глазу, собственному пониманію. И впечатлѣнія внѣшняго міра стали казаться особенно свѣжими и прекрасными, когда перестали на все глядѣть сквозь очки старыхъ мастеровъ. Живописцы пришли въ трепетное изумленіе передъ міромъ, передъ великимъ, дивнымъ міромъ, который никогда нельзя узнать вполнѣ. Послѣ того какъ Манэ открылъ имъ совершенно новыя красоты, они съ своей стороны приступили къ тому, чтобы передать все содержаніе своей эпохи въ краскахъ и свѣтовыхъ ощущеніяхъ. Современная жизнь вошла въ искусство во всѣхъ своихъ проявленіяхъ.

Но въ наше быстро живущее время вкусы быстро мѣняются. Поэтому импрессіонизму былъ вскорѣ противопоставленъ другой взглядъ на искусство. Стали доказывать, что задача искусства состоитъ не въ томъ, чтобы отражать міръ, который и безъ того у насъ передъ глазами, а въ томъ, чтобы переносить насъ изъ будничной атмосферы въ сферу чистой красоты. И въ чисто техническомъ отношеніи началась реакція противъ импрессіонизма. Импрессіонистскія картины, расплывающіяся въ свѣтѣ и воздухѣ, совершенно отвергали линіи и краски. На разстояніи онѣ часто производили впечатлѣніе неяснаго хаоса художественныхъ тоновъ. Поэтому, начиная съ 90-хъ годовъ, стремленія молодыхъ художниковъ были направлены на болѣе сильное подчеркиванье рисунка, на то, чтобы яснымъ симфоническимъ распредѣленіемъ красочныхъ массъ придать картинамъ бóльшую декоративность. Таково по существу современное положеніе нѣмецкаго искусства. И такъ какъ импрессіонизмъ вполнѣ уживался съ декоративными стремленіями въ искусствѣ, то нѣтъ надобности ставить пограничные столбы между этими двумя направленіями. Оставляя дальнѣйшія разсужденія изъ области теоріи искусства, перечислимъ тѣхъ художниковъ, которые въ настоящее время живутъ и пишутъ картины въ разныхъ нѣмецкихъ городахъ.

Значеніе Берлина для искусства—еще очень недавняго происхожденія. Оно обусловлено главнымъ образомъ тѣмъ, что тамъ поселились крупные мюнхенскіе художники въ надеждѣ найти въ столицѣ болѣе широкое поле дѣятельности и больше художественныхъ впечатлѣній.

Много художественныхъ впечатлѣній даетъ дѣйствительно выставочный салонъ Кассирера. Нигдѣ въ мірѣ нельзя видѣть столько хорошихъ французскихъ картинъ, какъ на выставкахъ у Кассирера. И этимъ знакомствомъ съ иностранной живописью берлинскіе художники пользуются очень умно. Всѣ они считаютъ, что изъ современныхъ теченій въ живописи импрессіонизмъ наиболѣе отвѣчаетъ духу времени. Въ то время какъ въ другихъ городахъ возвратъ къ темному письму или заигрываніе съ фантастическимъ родомъ живописи часто нарушало плодотворное развитіе искусства, берлинскіе художники твердо стали на почву, подготовленную Манэ. Свѣтлый естественный колоритъ, естественность и простота въ выборѣ сюжетовъ отмѣчаетъ собой большинство берлинскихъ картинъ. Уже въ ту пору романтизма Адольфъ Менцель первый понялъ задачи современнаго искусства. И то, чѣмъ тогда былъ Менцель, сталъ теперь *Максъ Либерманъ* (Max Liebermann).

Начало творчества Либермана относится къ 70-мъ годамъ. Онъ выступилъ какъ разъ тогда, когда въ нѣмецкую живопись внесъ оживленіе Курбе, когда Карлъ Гуссовъ началъ рѣзко и смѣло писать природу. Либерманъ выступилъ съ картиной въ стилѣ Курбе—«Женщины, ощипывающія гусей» (1872). Послѣ того онъ поѣхалъ въ Парижъ и провелъ лѣто 1873 года въ Барбизонѣ. Тамъ написаны были «Рабочіе на полѣ, засѣянномъ рѣпой»—и по этой картинѣ видно, что вліяніе Курбе смѣнилось у Либермана вліяніемъ Милле. Затѣмъ послѣдовали—отчасти написанныя въ Мюнхенѣ—картины «Пріютъ для инвалидовъ», «Сапожная мастерская», «Концертъ въ пивной». Въ 1884 году, послѣ шестилѣтняго пребыванія въ Мюнхенѣ, Либерманъ снова поселился въ своемъ родномъ городѣ—Берлинѣ. Наибольшее вліяніе, однако, на его творчество имѣла Голландія, страна влажнаго тумана, который заглушаетъ все яркое и пестрое. Тамъ онъ ежегодно проводитъ лѣто. Въ Зантвортѣ, маленькой деревушкѣ подлѣ Гаарлема, возникло большинство его картинъ, на которыхъ изображены старыя женщины въ уютныхъ комнатахъ, гладильщицы, которыя разстилаютъ большія бѣлыя простыни на зеленыхъ лугахъ, старики, сидящіе на солнцѣ и погруженные въ раздумье, крестьянскія семьи, читающія застольную молитву, женщины, собирающія картофель подъ влажнымъ небомъ Голландіи или сидящія за чинкой сѣтей. «Женщины, занятыя починкой сѣтей»—эта картина находится въ гамбургской Kunsthalle — наиболѣе характерны для первоначальной манеры Либермана. Картина привлекала взоры не только большой красотой тона, но и монументальной величавостью, каковой, кромѣ Милле, не обладаетъ ни одинъ изъ современныхъ художниковъ. Все второстепенное изъято, только мощный ритмъ движенія переданъ съ поразительной силой. «Женщина съ козами» въ мюнхенской пинакотекѣ и «Сидящій на краю дороги крестьянинъ» лейпцигскаго музея—дальнѣйшіе образцы его мощнаго натурализма. Въ настоящее время Либерманъ все тотъ же. Никакой нео-идеализмъ не могъ заставить этого трезваго художника сойти съ пути, который онъ считалъ вѣрнымъ.

Что остается художнику современности? Цѣлые міры, которыми онъ нѣкогда владѣлъ, разбиты. Mais la nature est là, qui t'invite et qui t'aime. Неисчерпаемы сокровища, которыя природа хранитъ для того, кто созерцаетъ ея вѣчныя красоты глазами художника. Объ этомъ Либерманъ говоритъ въ очень интересной маленькой книжкѣ. И эти принципы лежатъ въ основѣ всѣхъ его произведеній. Только въ стили-

ческомъ отношеніи его позднѣйшія картины разнятся отъ прежнихъ. Его долго знали только какъ живописца сѣрыми тонами. Теперь же онъ владѣетъ самыми сильными сверкающими красками. Такія картины какъ «Починка сѣтей» и «Женщина съ козами» отличались скульптурнымъ спокойствіемъ, напоминающимъ картины Милле. Теперь же Либерманъ научился схватывать и закрѣплять на полотнѣ, какъ Дегазъ, самыя мимолетныя движенія. «Всадникъ на берегу», «Аллея попугаевъ въ Амстердамѣ» и «Трактиръ въ Ларенѣ»—Таковы заглавія трехъ новѣйшихъ его картинъ, видѣнныхъ мною. Всѣ онѣ поразительно хорошо написаны. Въ каждой отразилась другая сторона его таланта и его пониманіе природы. На ряду съ Либерманомъ нужно назвать *Скарбину* (Skarbina), первыя картины котораго ошеломляли своей виртуозностью. Въ изображеніяхъ Груневальда *Вальтера Лейстикова* (Walter Leistikow) декоративный размахъ соединяется съ большой правдивостью и интимностью. Картины *Макса Слефоита* (Max Slevogt) написаны мощными, запечатлѣвающимися въ памяти красками. *Гансъ Балушекъ* (Hans Baluschek), *Луи Коринтъ* (Louis Corinth) и *Артуръ Кампъ* (Arthur Kamp), портретистъ *Рейнгольдъ Лейпсіусъ* (Reinhold Leipsius) и нео-импрессіонистъ *Куртъ Германъ* (Kurt Hermann) тоже доказываютъ своими работами, что, несмотря на то, что модернизмъ имѣетъ много противниковъ, все же и въ Берлинѣ будущее принадлежитъ новымъ теченіямъ въ искусствѣ.

Дрезденъ обращаетъ на себя вниманіе въ послѣдніе годы своими выставками, которыя по хорошему систематическому подбору картинъ такъ выгодно отличаются отъ обычныхъ выставокъ рыночнаго типа, Но по своему художественному творчеству Дрезденъ не играетъ почти никакой роли. Можно назвать только *Готгарта Кюля* (Gotthardt Kuehl). Его значеніе заключается въ томъ, что въ 80-хъ годахъ, живя въ Парижѣ, онъ привлекъ на нѣмецкія выставки первыя произведенія французскихъ импрессіонистовъ. Онъ родился въ Любекѣ. Какъ извѣстно, это очень старинный, живописный городъ. Пріятно входить въ эти старинныя церкви, смотрѣть съ какой-нибудь башни на дома съ остроконечными выступами и черепичными крышами. Въ Любекѣ Готгартъ Кюль получилъ самыя рѣшительныя для его творчества впечатлѣнія. Внутренность церквей, гдѣ свѣтъ играетъ на баллюстрадахъ, каѳедрахъ и органахъ, виды изъ оконъ на трубы и красныя крыши, освѣщенныя солнцемъ,— вотъ сюжеты, которые онъ наиболѣе удачно разрабатывалъ.

Въ Дюссельдорфѣ стало теперь очень пустынно. Въ этомъ городѣ, который имѣлъ такое большое значеніе для художественнаго творчества Германіи въ дни Лессинга и Ретеля, живутъ впрочемъ и теперь два очень знаменитыхъ старыхъ художника *Андреасъ Ахенбахъ* (Andreas Achenbach), который въ 40-хъ годахъ имѣлъ большой успѣхъ своими пейзажами Сѣвернаго моря, и *Эдуардъ фонъ Гебгардъ* (Eduard von Gebhard), который примкнулъ къ Дюреру и Кранаху, чтобы этимъ ввести новые жизненные соки въ библейскую живопись нашихъ дней, разбавленную водой идеализма. Но и эти два художника только доживаютъ свой вѣкъ, какъ послѣдніе представители былого величія. Нѣтъ молодежи въ Дюссельдорфѣ. И это самое грустное, потому что только молодежь питаетъ надежды на будущее.

Значительное мѣсто на картѣ нѣмецкаго искусства занялъ Карлсруэ. Туда переселился на старости *Гансъ Тома* (Hans Thoma). Ему теперь 66 лѣтъ. Неудивительно поэтому, что его картины теперь только блѣдныя повторенія того, что онъ прежде выражалъ съ такой подкупающей свѣжестью чувствъ. Очень крупнаго таланта у Тома никогда не было. Тѣ, которые называли его имя рядомъ съ именемъ Беклина, были къ нему пристрастны. Онъ не можетъ сравниться съ базельскимъ исполиномъ ни по богатству сюжетовъ, ни по техническому умѣнію. «Чистосердечные, добродушно-буржуазные и нѣсколько неуклюжіе»—эти слова, которыми Фридрихъ Шлегель опредѣлялъ художниковъ своего времени, примѣнимы и къ Гансу Тома, что, впрочемъ, не лишаетъ его славы и достоинствъ. Однимъ изъ самыхъ свѣтлыхъ, солнечныхъ явленій въ нѣмецкомъ искусствѣ онъ останется навсегда, даже если вычесть изъ его славы чрезмѣрныя похвалы, расточаемыя ему изъ шовинизма. Гансъ Тома живетъ среди насъ какъ бы переодѣтымъ Людвигомъ Рихтеромъ. Онъ выросъ въ Бернау, маленькой шварцвальдской деревушкѣ. Когда онъ сталъ учиться живописи у Ширмера, въ памяти его жили цвѣтущія плодовыя деревья и серебристые ручьи, зеленые луга и одинокіе крестьянскіе домики, тихія долины и теплыя лѣтнія ночи, пасущіяся коровы и гогочащія утки. Эта привязанность къ своему уголку земли, эта трогательная любовь къ родинѣ составляетъ основную черту его творчества. Для объясненія его психологіи очень интересенъ его портретъ, написанный имъ самимъ въ 1880 году. Онъ изобразилъ себя въ образѣ францисканца, который ходитъ по тихому саду своего монастыря съ молитвенникомъ въ рукахъ и созерцаетъ, глядя поверхъ книги, мирный пейзажъ, радуется виду яблонь, трескотнѣ кузнечиковъ и жужжанію жуковъ, считая ихъ всѣхъ своими братьями и сестрами. Этотъ пантеизмъ, это чувство присутствія Божьяго во всемъ мірозданіи проходитъ черезъ всѣ его картины; оно главнымъ образомъ и привлекаетъ насъ въ немъ. Въ искусствѣ мы охотно ищемъ настроеній, противоположныхъ нашимъ; они успокаиваютъ нервы, уносятъ насъ отъ будничной суеты въ міръ тихихъ, смиренныхъ переживаній. Такая отчужденность отъ мірской суеты воплощена въ творчествѣ Тома. Онъ никогда не пишетъ природу, поскольку она связана съ трудовой жизнью, не пишетъ фабричныхъ трубъ, рельсъ желѣзной дороги. Онъ изображаетъ міръ еще не оскверненнымъ—когда надъ нимъ еще покоится сіяніе первыхъ дней творенія. Нѣтъ въ его картинахъ и ничего волнующаго, ничего грустнаго: мирная тишина разстилается надъ всѣмъ окружающимъ, надъ лугами, покрытыми цвѣтами, надъ распускающимися деревьями, нивами и пестрыми клумбами цвѣтовъ. И нѣтъ у него никогда осени и зимы, на его картинахъ всегда весна или лѣто. Ни одинъ рѣзкій тонъ не врывается въ шумъ ручья, въ тишину лѣса. Впечатлѣніе получается такое, точно въ прекрасный вечеръ сидишь въ прелестномъ Роттенбургѣ на Тауберѣ и смотришь съ высоты валовъ на веселый пейзажъ.

Насколько отъ картинъ Тома вѣетъ стариной, настолько *Людвигъ Дилль* (Ludwig Dill)—художникъ

современной жизни. Онъ уже былъ давно извѣстенъ своими картинами Венеціи, лагунъ и Кіоджіи, когда знакомство съ шотландскими живописцами совершенно измѣнило его манеру. Онъ проводилъ обыкновенно лѣто въ Дахау, близъ Мюнхена, и тамъ сталъ писать тѣ картины, которыя такъ своеобразно переводили на изысканные тона шотландскихъ горъ суровую природу нижней Баваріи. На третьемъ художникѣ изъ Карлсруэ, *Вильгельмѣ Трюбнерѣ* (Wilhelm Trübner), слѣдуетъ остановиться подробнѣе, потому что онъ одинъ изъ самыхъ сильныхъ и самобытныхъ нѣмецкихъ живописцевъ. Странное дѣло! Въ Германіи все еще продолжаютъ цѣнить въ художникахъ качества, которыя не имѣютъ прямого отношенія къ искусству,—богатство фантазіи, глубину чувства. Такъ Гансъ Тома не имѣлъ успѣха своими прежними хорошими натуралистическими картинами, а прославился уже позже картинами, въ которыхъ есть только чувство, но нѣтъ художественныхъ достоинствъ. А такъ какъ Трюбнеръ только живописецъ, такъ какъ онъ никогда не стремился къ чему-либо кромѣ художественныхъ цѣлей—безъ всякихъ литературныхъ или сантиментальныхъ примѣсей, то его все еще не такъ высоко цѣнятъ, какъ цѣнила бы художественно развитая нація. Въ Германіи есть еще директора художественныхъ галлерей, которые не сочли нужнымъ пріобрѣсти хотя бы одну его картину. Но если вѣрно то, чему учитъ исторія искусства; если вѣрно, что жизнеспособность художественныхъ произведеній зависитъ отъ таящейся въ нихъ самихъ жизненной силы, то картины Трюбнера переживутъ всѣ измѣненія вкуса своимъ мощнымъ натурализмомъ. Кромѣ того, у Трюбнера есть еще одно большое преимущество передъ другими художниками: хотя теперь въ общемъ въ Германіи хорошо пишутъ, но въ большинствѣ случаевъ можно установить происхожденіе той или другой манеры письма. Одинъ художникъ надѣваетъ темные очки Ленбаха, другой пишетъ въ Дахау совершенно такъ же, какъ пишутъ шотландцы въ Кокбернспатѣ. Трюбнеръ же былъ всегда самимъ собой. Не глядя ни вправо, ни влѣво, онъ все извлекалъ изъ таланта, который получилъ въ даръ при рожденіи. Его картины не имѣютъ образцовъ въ живописи другихъ странъ. Каждый штрихъ въ нихъ носитъ отпечатокъ личности Вильгельма Трюбнера. Цѣлая полоса исторіи искусства проходитъ передъ глазами при обзорѣ творчества Трюбнера. Картины его переносятъ сначала въ годы господства исторической и жанровой живописи, въ тѣ годы, когда живописцы облекали въ одежду красокъ литературныя идеи—и въ этомъ видѣли свое призваніе. Въ то время Трюбнеръ пріѣхалъ въ Мюнхенъ. Онъ родился 3 февраля 1851 г. въ Гейдельбергѣ. Тамъ первые рисунки мальчика понравились самому Анзельму Фейербаху. Потомъ Трюбнеръ учился въ Карлсруэ у Шика, потомъ нѣсколько времени у Ганса Канона, который жилъ тогда въ Штуттгартѣ. И въ Мюнхенѣ, въ началѣ 70-хъ годовъ, онъ вступилъ въ кружокъ Вильгельма Лейбля. Лейбль еще не былъ тогда рисовальщикомъ и миніатюристомъ, какимъ онъ сдѣлался впослѣдствіи. Онъ еще писалъ своей широкой манерой и болѣе походилъ на Курбе, нежели на Гольбейна. По этому пути, который Лейбль оставилъ впослѣдствіи, Трюбнеръ пошелъ дальше. Онъ былъ рожденъ живописцемъ. На каждомъ шагу у него были чисто-красочныя впечатлѣнія, между тѣмъ какъ другіе разрабатывали только анекдоты. Писалъ ли онъ внутренній видъ комнатъ или пейзажи, все у него поражало изысканной красотой тона, магической гармоничностью красокъ, которая встрѣчается только въ самыхъ изысканныхъ старо-голландскихъ картинахъ. Конечно, въ то время никто не могъ оцѣнить по достоинству такія чисто художественныя качества. Извѣстность Вильгельма Трюбнера не проникала въ большую публику. Только немногіе знали, что въ этомъ неразговорчивомъ коренастомъ молодомъ человѣкѣ таится первоклассный живописецъ. На выставкахъ, среди произведеній повѣствовательной живописи, картины его казались сухими и лишенными всякой поэзіи. Иногда онъ старался угодить вкусу публики. Очень комическое впечатлѣніе производитъ одна его картина, находящаяся въ Карлсруэ. Она изображаетъ собаку передъ столомъ, заставленнымъ колбасами, и остроумная надпись гласитъ: «Ave, Caesar, morituri te salutant». Но если рѣшено на небѣ, что человѣкъ долженъ стать живописцемъ, то самыя глупыя этикетки ничего не измѣнятъ въ характерѣ картинъ. Талантъ Трюбнера былъ такой стихійный, такой неистребимый, что, несмотря на всѣ старанія создавать юмористическіе эффекты, онъ производилъ только чисто художественное впечатлѣніе. Первыя его маленькія картины обратили на себя мало вниманія, но картины большихъ размѣровъ, которыя послѣдовали съ середины 70-хъ годовъ, вызвали прямое неудовольствіе. Онъ брался за сюжеты, представлявшіеся воображенію тогдашнихъ людей непремѣнно въ ореолѣ чистой поэзіи, въ поддѣльномъ блескѣ принаряженной красоты. Онъ писалъ: «Битву гигантовъ и амазонокъ“, «Борьбу кентавровъ», «Данте», «Распятіе», «Положеніе во гробъ». И въ разработкѣ этихъ сюжетовъ онъ совершенно, какъ Веласкезъ и Гольбейнъ, думалъ только о томъ, чтобы хорошо писать. И миѳологическая, и религіозная живопись не имѣла въ его глазахъ иной цѣли, какъ перенести на холстъ кусокъ природы лучшими средствами, какими только живописецъ располагаетъ. Нечего жалѣть о томъ, что Трюбнеръ впослѣдствіи отказался отъ такого рода сюжетовъ. Такой сильный непосредственный талантъ не нуждается въ высокихъ сюжетахъ для проявленія себя. При обзорѣ его творчества въ 80-хъ годахъ прежде всего замѣчается нѣкоторая неувѣренность, колебаніе. Въ Германію проникли принципы импрессіонизма, и нѣмецкіе живописцы измѣнили свой стиль для того, чтобы, по выраженію парижанъ, «faire du Manet, du Bastien, du Carrière». Трюбнеръ же сталъ въ оппозицію къ этому общему увлеченію. Нѣкоторыя его картины были таковы, что уже распространилось мнѣніе, будто хорошія картины Трюбнера относятся къ 70-мъ годамъ. Уже при жизни къ нему стали относиться какъ къ умершему старому мастеру. Но Трюбнеръ вполнѣ сознательно отрекся отъ импрессіонизма. Импрессіонизмъ создался во Франціи. Онъ обусловленъ французскимъ темпераментомъ, парижской нервностью. Многіе нѣмецкіе живописцы превратились въ жалкихъ подражателей, усваивая себѣ внѣшнимъ образомъ то, что у французовъ было въ крови. Трюбнеръ избѣжалъ этой опасности. Именно потому, что онъ сталъ въ оппозицію къ импрессіонизму вмѣсто того, чтобы во что бы то ни стало принять его, онъ

и остался самобытнымъ художникомъ, идущимъ не за французами, а рядомъ съ ними. Импрессіонизмъ только направилъ его отъ его первой манеры, отъ красоты тона въ духѣ старыхъ мастеровъ, къ болѣе свѣжему, свѣтлому колориту. Въ остальномъ онъ остался такимъ же, какимъ былъ. Сила и здоровье, естественность и простота—составляютъ, какъ и прежде, отличительныя черты его картинъ. По сильному размаху кисти, по изощренности вкуса въ краскахъ, по умѣнію сводить подробности природы къ величественной гармоніи съ нимъ едва ли можетъ сравниться какой-нибудь другой художникъ нашего времени. Передъ его «Всадникомъ» долженъ преклониться всякій живописецъ. И если его теперешніе пейзажи уже не имѣютъ зеленовато-сѣрой изысканности тона его раннихъ произведеній, то зато онъ съ еще болѣе поразительной силой умѣетъ передавать впечатлѣніе лѣсной прохлады и свѣжей, влажной зелени. Онъ занимаетъ въ нѣмецкомъ искусствѣ такое обособленное положеніе, что можно безъ святотатства примѣнить къ нему слова, которыми гражданинъ Торе опредѣлялъ Веласкеза: «Le peintre, le plus peintre que fut jamais».

Максъ Клингеръ (Max Klinger), уроженецъ Лейпцига, стоитъ на противоположномъ полюсѣ. Если Трюбнеръ—maître-peintre съ широкой бравурной кистью, то «мыслителю» Клингеру не былъ положенъ въ колыбель даръ живописнаго таланта par excellence. Все же онъ входитъ въ исторію живописи, потому что внесъ очень много своего и новаго въ развитіе нѣмецкаго искусства. Всѣ художники, занятые идейными замыслами, тяготѣютъ къ гравировальному искусству. Медленная кисть ихъ не удовлетворяетъ. Имъ нужно орудіе для непосредственнаго выраженія своихъ мыслей. И Клингеръ тоже началъ свою дѣятельность въ концѣ 70-хъ годовъ съ гравюръ. Первыми его работами были «Пережитое», «Любовная исторія»; онѣ входятъ въ серію гравюръ подъ названіемъ «Фантазія по поводу найденной перчатки». Этой серіей Клингеръ дебютировалъ на выставкѣ въ Берлинѣ въ 1878 г. Мѣсто дѣйствія берлинскій Skating Ring. Молодая женщина уронила перчатку. Художникъ ее поднялъ и спряталъ. Вечеромъ онъ ее кладетъ на ночной столикъ около постели. И вотъ ему снится ночь любви. Перчатка у него, и онъ счастливъ до зари; тогда ее уноситъ какое-то уродливое чудовище. За этой серіей послѣдовали очень быстро одна за другой новыя серіи, на которыхъ оправдались слова Дюрера объ идейномъ искусствѣ: «Хорошій художникъ», говоритъ Дюреръ, «внутренно полонъ образовъ, и если бы онъ могъ вѣчно жить, то всегда вливалъ бы въ свои произведенія что-нибудь новое изъ тѣхъ внутреннихъ идей, о которыхъ пишетъ Платонъ». Въ «Спасеніи жертвъ Овидія» и въ иллюстраціяхъ къ сказкѣ о Психеѣ воскрешается греческій міръ чудесъ. Образы греческихъ преданій ведутъ радостное призрачное существованіе среди прекрасныхъ классическихъ пейзажей. Затѣмъ Клингеръ переходитъ отъ древности къ современности, смѣло срываетъ въ своемъ циклѣ «Драмы» покровъ съ мрачныхъ сторонъ жизни, показываетъ, сколько горя и нищеты таится въ кратерѣ современной столичной жизни. Бѣдныя молодыя дѣвушки и сводни, утопленныя дѣти, судебныя разбирательства и сцены въ судѣ, супружеская измѣна, раскаяніе, позоръ и самоубійство, а также нужда рабочихъ, пьянство отъ горя—все это проходитъ въ его гравюрахъ въ потрясающей смѣнѣ впечатлѣній. Вспоминаются романы Зола, «Ткачи» Гауптмана. Клингеръ берется все за новыя и новыя задачи, старается освѣтить со всѣхъ сторонъ вопросъ о женщинѣ. Есть странная непослѣдовательность въ ученіи о грѣхопаденіи. Богъ создалъ женщину, одарилъ ее красотой и чувственностью. Онъ сказалъ первому человѣку: «Плодитесь и размножайтесь». А между тѣмъ, по ученію церкви, чувственность преступна. Женщина—богиня любви, которую Богъ создалъ только для того, чтобы наказать ее за ея любовь. Объ этомъ трактуютъ серіи «Ева и будущее», «Любовь и жизнь». Затѣмъ Клингера занимаетъ роковой вопросъ о смерти; онъ и къ нему подступаетъ съ пониманіемъ современнаго человѣка, для котораго смерть обозначаетъ нѣчто иное, чѣмъ для прежнихъ людей. Можно было бы еще долго говорить объ идейныхъ замыслахъ Клингера. Но въ концѣ концовъ цѣнность художественнаго произведенія зависитъ все-таки отъ художественности формы, въ которую отлилось содержаніе. И въ этомъ отношеніи приходится сказать, что и Клингеръ обнаруживаетъ въ началѣ своей дѣятельности всѣ слабости, свойственныя произведеніямъ интеллектуальныхъ художниковъ. Самобытной формы для выраженія своихъ мыслей онъ еще тогда не имѣлъ. Можно перечислить по пальцамъ его чужеземные образцы. Онъ напоминаетъ то японцевъ, то Менцеля, то Гойю или Ропса. И этими чужими формами онъ не вполнѣ владѣлъ. Ошибки въ рисункѣ, фальшивые ракурсы, загроможденность композиціи портятъ впечатлѣніе. Къ тому же и отвлеченные замыслы его первыхъ произведеній далеко не всегда значительны. Въ разработкѣ современныхъ сюжетовъ онъ иногда близокъ къ манерѣ сенсаціонныхъ бульварныхъ романовъ.

Но, указавъ на эти недостатки, приходится тѣмъ болѣе удивляться огромнымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ Клингеромъ въ дальнѣйшихъ его работахъ. Въ серіи гравюръ «Смерть» и «Фантазія Брамса» Клингеръ изъ репортера превращается въ поэта. Онъ касается глубочайшихъ проблемъ душевной жизни, проводитъ всю гамму ощущеній. И одновременно съ этимъ онъ создаетъ совершенно своеобразный стиль и овладѣваетъ съ полной твердостью нужной ему формой. Въ его работахъ звучатъ съ поразительной силой аккорды величественно понятыхъ пейзажей, когда онъ возсоздаетъ то торжественную Грецію, то мрачное романтическое средневѣковье. Изумительно также, съ какой скульптурной силой онъ создаетъ въ своихъ послѣднихъ гравюрахъ мощныя, упругія, какъ бы отлитыя изъ бронзы тѣла. И не менѣе поражаетъ чисто техническая выразительность его работъ, достигнутая соединеніемъ акватинты съ гравированіемъ. Можно совершенно увѣренно сказать: если бы Клингеръ ничего больше не создавалъ послѣ серіи «Смерть и Фантазіи Брамса», то уже этими произведеніями онъ сталъ бы на ряду съ величайшими художниками въ исторіи искусства. Но за этимъ послѣдовало нѣчто новое, совершенно неожиданное. Еще двадцать лѣтъ тому назадъ, когда Клингеръ создавалъ свои первыя гравюры, въ искусствѣ царила спеціализація. Архитекторъ былъ архитекторомъ, скульпторъ — скульпторомъ, а живописецъ—живописцемъ. Тѣмъ болѣе всѣ

были поражены, когда Клингеръ вдругъ пренебрегъ этими перегородками, и послѣ того какъ всѣ привыкли причислять его въ учебникахъ исторіи искусства къ разряду граверовъ, вдругъ превратился въ живописца. Клингеръ учился живописи въ Берлинѣ у Гуссова. Уже въ 1878 году на берлинской выставкѣ появилась его картина, изображавшая нападеніе воровъ на молодого человѣка, гуляющаго за городомъ. Въ 1882 году послѣдовала небольшая картина «Вечеръ», написанная въ такихъ же настроеніяхъ, какъ его сказка о Психеѣ. Къ тому же году относятся маленькія декоративныя картины для одной виллы въ Штеглицѣ, картины съ тритонами, центаврами и нереидами въ духѣ Бёклина. Но во всѣхъ этихъ картинахъ не было въ сущности ничего новаго. Онѣ обратили на себя мало вниманія, потому что дѣйствительно не имѣютъ значенія на ряду съ гравюрами Клингера. Серьезнымъ живописцемъ Клингеръ сталъ во время своего парижскаго пребыванія, отъ 1883 по 1886 годъ. Въ Парижѣ тогда царилъ импрессіонизмъ. Салонъ былъ наводненъ сценами изъ дѣйствительной жизни, написанными на воздухѣ. Но въ сторонѣ отъ импрессіонистовъ работалъ другой художникъ, вліяніе котораго сказалось только гораздо позже. Это былъ Пювисъ де-Шаванъ, мастеръ стѣнной живописи, который вернулъ твердые законы стиля утратившей стильность декоративной живописи. Клингеръ исходилъ изъ тѣхъ же принциповъ, какъ Пювисъ, когда написалъ въ 1886 году свою первую картину «Судъ Париса». Эллинскій стиль Пювиса обусловленъ былъ стилемъ зданія, которое онъ украшалъ. У Клингера не было этого архитектоническаго соображенія, но все же онъ такъ писалъ свою картину, точно она была предназначена для греческаго храма. Какъ и у Пювиса, фигуры богинь выступаютъ, какъ статуи, изъ мраморной почвы пейзажа. И именно своей близостью къ стилю греческаго храма картина и производитъ античное впечатлѣніе. Изъ всѣхъ разработокъ этой темы со времени Кранаха, Рафаэля и Рубенса ни одна не кажется такой подлинно античной, проникнутой гомеровскимъ духомъ. Клингеръ еще болѣе укрѣпился въ этихъ принципахъ, когда пріѣхалъ въ Римъ въ 1889 г. Онъ писалъ тамъ самыя различныя картины. Его привлекали и чисто импрессіонистскія задачи. Такія картины, какъ «Сирена», «L'heure bleue» и нѣсколько портретовъ въ манерѣ plein air'a показываютъ, что онъ старался примкнуть къ импрессіонизму. Но въ этихъ картинахъ нѣтъ ничего возвышающаго ихъ надъ среднимъ уровнемъ. При всей внушительности строгаго замысла, при всей свободѣ отъ условности и слащавости, все же ясно, что живописецъ въ родѣ, напр., Бенара, написалъ бы эти картины болѣе интересно и пикантно. Величіе и самобытность сказываются въ живописи Клингера только тогда, когда онъ выступаетъ философомъ съ глубокими замыслами. Христіанство и античный міръ—въ этихъ словахъ заключенъ величайшій контрастъ, а также матеріалъ для глубочайшихъ комбинацій мыслей. Вспоминаешь Элладу: слышится шумъ синихъ волнъ, изъ-за кипарисовъ и лавровыхъ деревьевъ виднѣются бѣлые храмы; юноши и дѣвушки, гордые и обнаженные, выступаютъ на палестру для состязаній. Не было ничего болѣе священнаго, чѣмъ любовь, ничего болѣе божественнаго, чѣмъ красота. Юпитеръ сходилъ къ смертнымъ женщинамъ; гетера Фрина осмѣливалась выходить нагой изъ моря, какъ богиня любви, на глазахъ всѣхъ аѳинянъ. На лонѣ этой радостной чувственной религіи выросло эллинское искусство — то здоровое, вѣчно смѣющееся искусство, которое свободно отъ всего болѣзненнаго, аскетическаго и возвѣщаетъ торжество красоты, торжество чувственности. Затѣмъ вспоминаешь средніе вѣка: воздухъ насыщенъ куреніями ладона и запахомъ восковыхъ свѣчей. Радостный культъ чувственности смѣнился ученіемъ о грѣховности страстей, объ аскетизмѣ и покаяніи. Истекающіе кровью, приносящіе себя въ жертву мученики вытѣснили веселыхъ, увѣнчанныхъ цвѣтами боговъ. Прекрасные эфебы, царственныя женщины греческаго міра уступили мѣсто изможденнымъ существамъ, въ безплотномъ умерщвляемомъ истязаніями тѣлѣ которыхъ живетъ больная душа, звучащая лишь созвучіями отреченія. Своимъ тяготѣніемъ къ аскетизму христіанство какъ бы остановило главнѣйшую жилу художественнаго творчества. Зато оно углубило психическую сторону, раскрыло сокровищницу доброты и любви, кротости и преданности, неизвѣстныхъ въ античномъ мірѣ. Греческое искусство было чувственно-плотскимъ, а христіанское—чисто духовнымъ. Цѣль эллинскаго искусства было идеальное совершенство формъ тѣла, цѣлью христіанства сталъ апоѳеозъ души. Клингеръ, мыслитель и философъ, много разъ сызнова подходилъ къ этого рода сюжетамъ, чтобы воплотить въ художественныхъ образахъ всѣ мысли, которыя заключаются въ словахъ: античность и христіанство. Онъ прославилъ идею античнаго міра въ «Судѣ Париса». Эта картина не была только разработкой сюжета, почерпнутаго изъ міра древнихъ преданій. Это былъ символъ эллинской культуры, озаренной идеаломъ красоты. А въ двухъ другихъ картинахъ онъ превознесъ мистику христіанства, религіи, которая смѣнила заповѣдь наслажденія заповѣдью страданія. Въ «Распятіи» онъ написалъ Христа и жертву за міръ, въ «Положеніи во гробъ» изобразилъ тотъ тихій часъ, когда Марія и Іоаннъ въ глубокомъ раздумьѣ созерцаютъ тѣло Спасителя, прежде чѣмъ предать его погребенію. Въ своей четвертой большой картинѣ «Христосъ на Олимпѣ» Клингеръ представилъ моментъ столкновенія двухъ міропониманій. Старые боги еще не умерли. Они живутъ въ животной обнаженной красотѣ, въ безмятежной олимпійской веселости. Вдругъ среди нихъ появляется одѣтая въ желтую одежду худая фигура назарейца. Цвѣты вырастаютъ тамъ, гдѣ онъ ступаетъ. Психея, блѣдная Психея, падаетъ къ его ногамъ, схватывая его руку. Что представляетъ собой эта картина — славословіе античнаго міра или гимнъ христіанству? Ни то, ни другое. Послѣ того, какъ онъ превознесъ античный культъ красоты, а затѣмъ душевную силу христіанства, онъ указываетъ теперь, слѣдуя за Ибсеномъ, на третье царство, которое должно соединить языческую красоту съ христіанской глубиной. Оба міросозерцанія накладываютъ отпечатокъ и на внѣшнюю форму. Античныя фигуры стоятъ на землѣ твердо, какъ столбы; христіанскія же, утратившія все плотское, стройны, какъ готическія колонны. Уже изъ внѣшняго вида фигуръ явствуютъ соотношенія между средневѣковьемъ и античностью, между готикой и стилемъ греческихъ храмовъ. Этой картиной Клингеръ, повидимому, завершилъ свою

дѣятельность, какъ живописецъ. Обладая всеобъемлющимъ духомъ, который переходитъ изъ одной области творчества въ другую, онъ въ послѣдніе годы занялся скульптурой и прославился также своими статуями.

Отъ лейпцигскихъ художниковъ перейдемъ къ художественнымъ силамъ Штуттгарта. И тамъ живетъ одинъ изъ самыхъ значительныхъ современныхъ живописцевъ. Среди искусства нашихъ дней, не рѣдко отмѣченнаго усталостью и манерностью, капризностью и безсистемностью, творчество графа *Леопольда фонъ-Калькрейта* (Leopold von Kalkreuth) является воплощеніемъ здоровья, твердости убѣжденій, силы. Теперь ему пятидесятый годъ. Имя его пріобрѣло извѣстность въ 1883 году, когда появилась на выставкѣ его картина «Похороны въ Дахау». Потомъ онъ поѣхалъ вслѣдъ за Либерманомъ въ Голландію и написалъ въ странѣ мягкаго тумана нѣсколько картинъ въ манерѣ plein air'a, очень красиваго тона. Къ 1884 году относится «Рыбный рынокъ», къ 1888 г.—«Старый морякъ на берегу». Но въ настоящемъ свѣтѣ, такимъ какъ его теперь знаютъ, графъ Калькрейтъ проявился только въ мощной картинѣ «Возвращеніе домой», выставленной въ 1889 году въ Мюнхенѣ. На ней открывается видъ на широкое поле. На переднемъ планѣ пара рабочихъ лошадей. На одной изъ нихъ сидитъ верхомъ работникъ, который разговариваетъ съ работницей, встрѣченной по дорогѣ. Начиная съ этой картины, крестьяне всецѣло завладѣли палитрой Калькрейта. Онъ повѣствуетъ мощнымъ лапидарнымъ стилемъ о полевыхъ работахъ, отъ которыхъ загораетъ лицо и появляются мозоли на рукахъ. Но это дѣлали до него Милле, Бастьенъ, Лепажъ и Лермитъ. Въ чемъ заключается самобытность Калькрейта? Что создаетъ ему обособленное положеніе среди современныхъ изобразителей крестьянскаго быта? На мой взглядъ эта обособленность заключается въ томъ, что Калькрейтъ относится къ деревенской жизни, какъ землевладѣлецъ. Живописецъ съ исключительно художественнымъ отношеніемъ къ дѣйствительности будетъ склоняться къ преувеличеніямъ и подчеркиваніямъ при наблюденіи деревни. Въ крестьянинѣ онъ непремѣнно увидитъ героя труда или же переутомленнаго непосильной работой бѣдняка. Въ его произведеніяхъ будетъ непремѣнно примѣсь романтизма, или же они будутъ проникнуты обвинительнымъ духомъ. Уголокъ земли, который графъ Калькрейтъ изображаетъ на своихъ картинахъ, принадлежитъ ему. Онъ проводитъ обыкновенно лѣто въ своемъ имѣніи въ Силезіи, на родинѣ его жены. На этотъ міръ онъ смотритъ безъ всякой мечтательности, безъ сантиментальности. Семья помѣщика, управляющій, помощники лѣсничаго, работники и работницы составляютъ маленькое патріархальное государство, гдѣ все объединено общей жизнью, гдѣ каждый чувствуетъ себя частью цѣлаго. Картины Калькрейта тоже носятъ отчасти патріархально-библейскій, отчасти аристократическій отпечатокъ. «Моя жена у двери», «Моя жена во весь ростъ», «Моя жена сидя», «Іоаннессъ», «Гетта стоя», «Гетта за ужиномъ»—таковы надписи къ нѣкоторымъ его картинамъ. И всѣхъ этихъ членовъ своей семьи онъ писалъ такъ, какъ Веласкезъ писалъ испанскихъ принцевъ и принцессъ, т.-е. устраняя всякую напыщенность позъ, все банально красивое, все бьющее на дешевый эффектъ. Онъ возсоздаетъ семейную красоту, но также и семейное уродство старинныхъ родовъ—слишкомъ знатныхъ, чтобы видѣть проявленіе аристократизма въ томъ, въ чемъ его видятъ плебеи. Даже въ его колоритѣ нѣтъ ничего пикантнаго, подкупающаго. Огромное, вошедшее въ плоть и кровь мастерство проявляетъ себя съ такой непосредственностью, точно все дѣлается само собой, точно никакихъ трудностей не существуетъ. Такая простота нѣчто необычайно рѣдкое. «Ахъ», писалъ однажды Гёте, «какъ вѣрно, что нѣтъ ничего болѣе поразительнаго, чѣмъ естественность, ничего великаго и прекраснаго, кромѣ естественности». Въ погонѣ за интересностью теперь часто объ этомъ забываютъ. Картины Калькрейта могутъ вновь разбудить интересъ къ подлинному, простому искусству. Всѣмъ тѣмъ, которые безъ опоры въ себѣ слѣдуютъ за всякимъ новымъ направленіемъ въ искусствѣ, онъ можетъ напомнить, что величайшее счастье на землѣ заключается только въ томъ, чтобы быть сильной, цѣльной и самобытной личностью.

То же монументальное спокойствіе, которое поражаетъ въ фигурахъ Калькрейта, отмѣчаетъ собой и его пейзажи. Даже въ нѣкоторыхъ его гравюрахъ столько простора и воздуха, простой почти священной тишины, что сравненіе съ Милле не кажется дерзновеннымъ. Когда будутъ писать исторію живописи XX вѣка, одна изъ первыхъ главъ будетъ навѣрное посвящена мощной фигурѣ графа Калькрейта. Послѣ Калькрейта—на подобающемъ разстояніи — слѣдуетъ назвать еще двухъ представителей штуттгартскаго искусства, пейзажиста *Роберта Пецельбергера* (Robert Pötzelberger) и *Карлоса Грете* (Karlos Grethe).

Веймаръ всегда имѣлъ совершенно особое значеніе для духовной жизни Германіи. Нѣкогда Карлъ-Августъ создалъ тамъ очагъ для молодой нѣмецкой литературы, ставшей впослѣдствіи классической. Карлъ-Александръ еще въ 1862 году призвалъ Беклина, котораго берлинскій дворъ не понимаетъ еще и теперь. И отношеніе къ искусству въ Веймарѣ за послѣдніе годы вполнѣ соотвѣтствуетъ этимъ старымъ традиціямъ. И до сихъ поръ симпатіями прусскаго короля пользуется скорѣе все нехудожественное, чѣмъ художественное. Каждый разъ, когда въ послѣдніе годы нужно было посылать нѣмецкія картины на заграничныя выставки, это кончалось позоромъ, потому что на выставки допускались только выкрашенныя въ черное-бѣлое-красное, парадно-лакированныя анти-художественныя картины. Графъ *Гарри Кесслеръ* (Harry Kessler) въ Веймарѣ возымѣлъ спасительную мысль объединить подъ однимъ знаменемъ всѣ художественные элементы Германіи. Въ Веймарѣ, на родинѣ Гёте, основанъ былъ нѣмецкій художественный союзъ, «Künstlerbund», который блестяще доказалъ, что современная Германія богата талантами. Повидимому, девизъ «въ единеніи—сила», долженъ оправдаться на этотъ разъ. На слѣдующей всемірной выставкѣ и за границей узнаютъ, что нѣмецкое искусство кореннымъ образомъ разнится отъ того, которое выдавало себя за единственно господствующее въ Германіи на парижской выставкѣ 1900 года и на выставкѣ въ Санъ-Луи въ 1904 году.

Но Веймаръ заслуживаетъ вниманія не только своимъ идейнымъ значеніемъ для нѣмецкаго искусства. Тамъ выдвинулся цѣлый рядъ прекрасныхъ художниковъ. Въ Веймарѣ живетъ *Ванъ-деръ-Вельде* (Van der Velde), которому столь многимъ обязана современная художественная промышленность. Тамъ живетъ такой прекрасный пейзажистъ, какъ *Теодоръ Гагенъ* (Theodor Hagen), такой талантливый учитель, какъ *Гансъ Ольде* (Hans Olde). И симпатичный *Людвигъ фонъ-Гофманъ* (Ludwig von Hofman) поселился тамъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Я уже не разъ говорилъ, что въ современномъ нео-идеализмѣ таится большая опасность для искусства. Многіе наши художники, лишенные всякаго поэтическаго дарованія, трудятся въ потѣ лица, чтобы хоть казаться поэтами. Но Людвигъ фонъ-Гофманъ дѣйствительно поэтъ. Современное стремленіе въ потерянный рай, прекрасные сны о минувшемъ, объ исчезнувшихъ мірахъ красоты, все это нашло въ творчествѣ Гофмана самое чистое выраженіе. Всѣ его картины, какъ бы изображаютъ время до грѣхопаденія, прекрасный сатурнскій вѣкъ, когда еще не знали ни одеждъ, ни стыда, когда не было, ни страстей, ни раскаянія, когда человѣкъ еще не вкусилъ отъ древа познанія и безмятежно жилъ дѣтски-невинной жизнью въ блаженномъ единеніи съ природой. Онъ все созерцаетъ мечтательнымъ взоромъ, съ жаждой праздничной красоты, съ желаніемъ вырваться изъ сѣрости будничнаго существованія и унестись въ чистый священный міръ. Люди на его картинахъ — дѣти: они не знаютъ зла, ихъ радуютъ солнечные лучи и журчаніе ручейка; и природа и собственная жизнь кажется имъ сплошнымъ чудомъ; они поражены, видя свое отраженіе въ зеркалѣ воды, и въ блаженномъ забытьи стремятся навстрѣчу солнцу, сіяющему съ высоты горы. Блескъ красокъ подернутъ у него сѣростью воздуха. Міръ открывается взорамъ чистый и торжественный, какъ въ первый день творенія. Красные тюльпаны и желтыя аврикулы покрываютъ землю. Богини весны въ прозрачныхъ греческихъ одеждахъ ходятъ по лугамъ, разбрасывая цвѣты. Эфебы и дѣвушки, нагія и цѣломудренныя, покоятся безъ страстей и желаній на зеленыхъ лугахъ, или берутся за руки для хороводовъ. Творчество Гофмана отражаетъ современную жажду эллинской красоты, жажду унестись отъ земныхъ тумановъ къ свѣту, уйти отъ будничной прозы въ далекій, отзвучавшій сказочный міръ. Поразительна при этомъ изысканная декоративность его картинъ. Ликующій красный цвѣтъ, свѣтящіеся зеленый и желтый соединяются все въ новыя и новыя пламенѣющія гармоніи. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ казалось, что въ творчествѣ Гофмана какъ-будто сказалась нѣкоторая усталость. Онъ самъ понялъ, что ему нужно освѣжиться, и сталъ учиться у нео-импрессіонистовъ. На выставкахъ Indépendants въ Парижѣ часто появлялись его картины, которыя казались работами французскаго пуантильиста. И этотъ вторичный періодъ работы надъ техникой далъ прекрасные результаты. За картинами, которыя были только упражненіями, послѣдовали другія, соединяющія съ новыми техническими пріобрѣтеніями обаятельную грацію, свойственную именно Гофману, а никакъ не французскому художнику. Картина лѣсного ручья съ купающимися въ немъ дѣвушками, на послѣдней мюнхенской выставкѣ, не уступаетъ по тонкости письма лучшимъ работамъ Ренуара. И къ красотѣ формъ присоединяется еще обаяніе чистоты и духовности, проявлявшееся уже въ раннихъ картинахъ Гофмана.

Нужно отмѣтить также ultima Thule нѣмецкаго искусства—Ворпсведе. Такъ называется маленькая деревня вблизи Бремена. Еще двадцать лѣтъ тому назадъ она была также неизвѣстна, какъ Барбизонъ, прежде чѣмъ его открылъ Милле. Если же съ тѣхъ поръ о Ворпсведе часто говорятъ въ газетахъ, то это объясняется тѣмъ, что тамъ живутъ нѣсколько живописцевъ. Они пріобрѣли тамъ землю и построили себѣ дома. Каждому природа говорила нѣчто свое. Каждый извлекъ другія настроенія изъ этого страннаго уголка природы.

Фрицъ Макенсенъ (Fritz Mackensen) первый открылъ Ворпсведе. Это—живописецъ крестьянъ, живописецъ того коренастаго закаленнаго племени фризовъ, которое населяетъ эти мѣста. Онъ хорошо знаетъ этихъ моряковъ, характерныя лица которыхъ покрылись глубокими морщинами отъ бурь и непогодъ, рабочихъ, которые рѣжутъ торфъ, погрузившись въ землю подъ темнымъ облачнымъ небомъ. Онъ хорошо знаетъ этихъ матронъ съ морщинистыми лицами и утомленными глазами, свидѣтельствующими о пережитыхъ горькихъ дняхъ, знаетъ эти крестьянскіе дома съ широкими сѣнями, гдѣ живутъ рядомъ люди и коровы. Подобно Милле въ Барбизонѣ или Лейблю въ Айблингѣ, онъ раздѣляетъ радости и печали крестьянъ, изображаетъ ихъ работу, которая гнетъ спину и отъ которой тяжелѣютъ члены. Вотъ старушка сидитъ у зажженнаго очага и чиститъ картофель. Или торфяной рабочій отдыхаетъ у дверей дома, покуривая трубку. Или же на картинѣ представлена смерть ребенка. Въ широкихъ сѣняхъ собрались члены семьи въ черныхъ сюртукахъ стариннаго покроя. Художникъ старательно избѣгаетъ всякой сантиментальности, всякаго паѳоса. И какъ разъ эта сдержанность, это отсутствіе всякаго показного «настроенія», создаетъ рѣзкую правдивость картинъ Макенсена.

Отто Модерсонъ (Otto Modersohn)—пейзажистъ по спеціальности. Онъ все писалъ въ Ворпсведе: ту пору весны, когда березы выдѣляются жемчужно-сѣрыми тонами среди нѣжной зелени луговъ, а такъ же лѣто, когда солнце тяжело виситъ надъ хвойными лѣсами и надъ нивами. Но больше всего онъ любитъ то время осени, когда деревья, подобно гигантскимъ букетамъ, сверкаютъ тысячью рыжеватыхъ тоновъ, когда фіолетово-бурыя поля, черные терновники и алые шиповники, брусника, рябина и ежевика блестятъ тонами различныхъ глубокихъ красокъ. Въ то время, какъ Модерсонъ предпочитаетъ лѣса, *Фрицъ Овербекъ* (Fritz Overbeck) сдѣлался живописцемъ торфяныхъ низинъ, изобразителемъ тѣхъ глинистыхъ равнинъ, гдѣ приходится перепрыгивать черезъ болота, гдѣ на каждомъ шагу нога завязаетъ въ трясинахъ, гдѣ со всѣхъ сторонъ растетъ камышъ, тростникъ и жирныя водяныя растенія. Рѣки Гамме, Вюмме и Ворте вливаются со своими развѣтвляющимися каналами у самаго Ворпсведе въ Сѣверное море. Черныя лодки съ черными, пропитанными дегтемъ парусами медленно и лѣниво скользятъ по чернымъ водамъ. Все это Овербекъ возсоздалъ

съ такой силой, что кажется, точно чувствуешь запахъ торфа и не только вдыхаешь, а какъ бы впитываешь сырой, густой воздухъ. *Генрихъ Фогелеръ* (Heinrich Vogeler) кажется художникомъ старинной, добродушной филистерской эпохи. Чтобы войти въ его домикъ въ Ворпсведе, нужно пройти черезъ маленькій старомодный садъ, гдѣ вьющіяся розы тянутся вверхъ по изящному трельяжу и бѣлыя урны стоятъ на выкрашенныхъ въ бѣлый цвѣтъ баллюстрадахъ. Тѣнистыя липы окружаютъ домъ. Круглыя лавровыя деревья, подстриженныя съ математической аккуратностью, окружаютъ дверь, надъ которой виситъ увядшая, тощая гирлянда. Комнаты тоже носятъ патріархальный, уютный отпечатокъ. Вылинявшіе, опустившіеся жидкіе вѣнки изъ иммортелей, васильковъ и дубовыхъ листьевъ, рисунки времени отъ Греза до Ретеля въ темнымъ рамахъ съ голубыми бантиками и зелеными ленточками украшаютъ выкрашенныя въ свѣтлый цвѣтъ стѣны. Пестрыя деревенскія тарелки изъ маіолики, глиняныя трубки и скрипки, бѣлые деревенскіе часы съ нарисованными на циферблатѣ розами, диваны, обитые матеріей въ цвѣтахъ, узкіе, свѣтло-желтые пологи, зеленыя шелковыя выцвѣтшія занавѣси—вотъ остальной инвентарь дома. И зная этотъ домъ, понимаешь и картины Фогелера, напоминающія время Тика, Эйхендорфа и Клеменса Брентано. Нельзя не сознаться однако, что среди всѣхъ этихъ художниковъ изъ Ворпсведе нѣтъ ни одной крупной, внушительной личности, нѣтъ смѣлаго, рѣшительнаго таланта. Но все же отрадно, что въ наше время лихорадочно торопливой жизни и космополитизма существуютъ люди, которые твердо и органически, какъ деревья вросли въ уголокъ земли, который имъ полюбился.

Намъ остается теперь самый интересный изъ нѣмецкихъ городовъ. Центромъ нѣмецкой живописи все еще продолжаетъ быть Мюнхенъ. Правда, что въ послѣдніе годы много говорятъ о паденіи Мюнхена, какъ художественнаго очага, и то, что берлинская критика говоритъ противъ Мюнхена, не совсѣмъ лишено основанія. Дѣйствительно странно, что въ Мюнхенѣ такъ скоро забыли принципы импрессіонизма и вернулись къ той соусной живописи, въ которой преуспѣвалъ Ленбахъ. Главнымъ представителемъ этой темной манеры является, послѣ смерти Ленбаха, *Людвигъ Гертерихъ* (Ludwig Herterich). Его справедливо цѣнятъ какъ peintre animal, какъ стихійнаго художника, рожденнаго для того, чтобы стать живописцемъ. Но неужели хорошая картина должна быть непремѣнно темной? Развѣ Манэ не доказалъ, что краски могутъ сіять и сверкать и не на темномъ фонѣ? Гертерихъ же для того, чтобы выдѣлить красочность букета цвѣтовъ, погружаетъ всю остальную картину въ бурый соусъ. И эта густота и тяжесть, составляющая противоположность свѣжей естественности, слишкомъ вошла въ привычку и у другихъ мюнхенскихъ художниковъ. *Лео Замберіеръ* (Leo Samberger), напримѣръ, могъ бы стать въ портретной живописи прямымъ преемникомъ Ленбаха. Во всякомъ случаѣ, по выразительности своихъ портретовъ онъ не уступаетъ прославленному психологу Ленбаху. Но развѣ можно пойти впередъ, стараясь перещеголять своихъ предшественниковъ въ томъ, что составляло ихъ слабость? Не логично со стороны Замбергера переходить отъ темныхъ тоновъ Ленбаха не къ свѣтлымъ, а напротивъ того, къ совершенно чернымъ. Нельзя не признать, что молодое поколѣніе берлинскихъ художниковъ гораздо лучше хранитъ завоеванія импрессіонизма. Вообще Берлинъ въ послѣдніе годы составляетъ серьезную конкурренцію старому очагу искусства на берегахъ Изара. Столица нѣмецкой имперіи питаетъ честолюбивое желаніе стоять во главѣ и художественнаго движенія. Такъ, въ Берлинѣ получили широкое развитіе художественныя галлереи, на составленіе которыхъ расходуются огромныя суммы. Многочисленные выставочные салоны знакомятъ съ лучшими произведеніями искусства во всемъ мірѣ. Съ этими стремленіями милліоннаго города маленькій Мюнхенъ не можетъ соперничать. Въ Мюнхенѣ только сохраняютъ то, что перешло отъ прежнихъ временъ, не думая объ умноженіи сокровищъ. Ни старая, ни новая пинакотека не въ состояніи тягаться съ берлинскимъ музеемъ императора Фридриха или съ берлинской національной галлереей. Кромѣ того, берлинскіе художники завалены заказами. Одинъ императоръ въ послѣднее время больше израсходовалъ на предметы искусства, чѣмъ всѣ Гогенцолерны вмѣстѣ. Можно было бы подумать, что начинается вѣкъ Перикла или папы Льва X. Но всѣ эти заботы только pour le roi de Prusse. По поводу массовыхъ заказовъ, исходящихъ отъ прусскаго правительства, вспоминаются слова Мефистофеля: «И было бъ лучше, если бъ ничего не создавалось». Людвигъ I, превратившій Мюнхенъ въ очагъ искусства, предоставлялъ свободу художникамъ. Онъ привлекалъ лучшія силы въ Мюнхенъ и давалъ возможность художникамъ жить полной жизнью. И духомъ свободы вѣетъ въ Мюнхенѣ до сихъ поръ. Отрадно глядѣть на принца-регента, который, несмотря на свои 85 лѣтъ, свѣжо и бодро, какъ юноша, ходитъ по заламъ выставки, имѣя наготовѣ простое слово признанія для всякой хорошей картины, къ какому бы направленію она ни принадлежала. Въ Мюнхенѣ художнику не ставятъ никакихъ условій. Его не трогаютъ, и это очень важно. Это, быть можетъ, лучшее, что художникъ можетъ теперь пожелать себѣ. Кромѣ Парижа, нѣтъ города въ Европѣ, въ которомъ художники могли бы такъ жить по своему усмотрѣнію, какъ въ Мюнхенѣ. И эта непринужденность общественныхъ сношеній, возможность жить безъ всякихъ чиновничьихъ стѣсненій дѣлаетъ жизнь въ Мюнхенѣ столь пріятной для художника. Тамъ все дышитъ искусствомъ, и мало найдется художниковъ, которые теперь, разсѣявшись по всей Германіи, не вспоминали бы о своихъ мюнхенскихъ годахъ, какъ о лучшихъ въ жизни. То обстоятельство, что многіе выдающіеся мюнхенскіе художники приняли за послѣдніе годы приглашенія въ другіе города, и создало главнымъ образомъ мнѣніе о паденіи Мюнхена, какъ художественнаго центра. Но что доказываютъ эти переселенія? Развѣ французское искусство пало отъ того, что въ XVIII вѣкѣ такіе художники, какъ Сильвестръ и Гудонъ, Пэнъ, ванъ-Лоо и Блэзъ Лессюеръ были директорами академій за границей? Въ то время Франція снабжала другія страны искусствомъ и художниками. Теперь такимъ питомникомъ сдѣлался Мюнхенъ. Часть своего избытка силъ Мюнхенъ отдаетъ остальной Германіи. И все же какое обиліе силы, какое множество талантовъ остается и въ Мюнхенѣ! Это ясно видно, если

сравнить мюнхенскія выставки съ берлинскими. Въ то время, какъ берлинскія выставки въ сущности только складочныя мѣста для привозныхъ произведеній, большинство картинъ, наполняющихъ ежегодно мюнхенскія выставки, написаны въ самомъ Мюнхенѣ. Тамъ существуетъ армія художниковъ, какой, кромѣ Парижа, нѣтъ ни въ одномъ европейскомъ городѣ. Конечно, изъ всей этой массы можно назвать только самыхъ выдающихся.

Такую же роль, какъ Либерманъ въ Берлинѣ, играетъ въ Мюнхенѣ *Фрицъ фонъ-Удэ* (Fritz von Uhde). Чтобы понять своеобразное положеніе этого художника въ исторіи современной живописи, нужно вспомнить о многочисленныхъ попыткахъ, сдѣланныхъ въ XIX вѣкѣ съ цѣлью влить новое жизненное содержаніе въ религіозную живопись. Первыми выступили назарейцы, которые думали, что создаютъ нѣчто новое, хотя на самомъ дѣлѣ только копировали раннихъ итальянцевъ. Послѣ того научный духъ XIX вѣка проявился въ религіозной живописи тѣмъ, что этюды для картинъ дѣлались въ самой Святой землѣ. Орасъ Верне поѣхалъ въ Палестину въ 1840 году и сталъ писать современныхъ восточныхъ людей, вмѣсто традиціонныхъ идеализованныхъ библейскихъ фигуръ. А Гольманъ Гентъ провелъ многіе годы въ Палестинѣ, изучая мѣстныя условія жизни и примѣняя къ нимъ евангельскія данныя, прежде чѣмъ сталъ писать свое «Бѣгство въ Египетъ». Затѣмъ, когда въ искусствѣ воцарилась школа Пилотти, пришла пора парадныхъ библейскихъ картинъ; самый характерный образчикъ ихъ—«Христосъ передъ Пилатомъ», Мункачи. Подобно героямъ всемірной исторіи, и святые стали декламировать на картинахъ этого рода, а также эффектно драпироваться плащами и дѣлать закругленные, напыщенные жесты. Потомъ, съ началомъ нѣмецкаго ренессанса, измѣнилась и религіозная живопись. Эдуардъ фонъ-Гебгартъ вернулся къ угловатому стилю старыхъ сѣверныхъ мастеровъ, Рожера ванъ-деръ-Вейдена и Дюрера, и думалъ, что приблизитъ библейскіе сюжеты къ современности, повѣствуя о нихъ языкомъ Лютера, перенося ихъ въ эпоху, имѣвшую наиболѣе глубокое значеніе для исторіи нѣмецкой церкви. А когда историческая живопись смѣнилась картинами изъ современнаго быта, то и исторію Іисуса стали изображать въ рамкахъ современной дѣйствительности. «Я не утверждаю, что слѣдуетъ писать только повседневное, но если изображать минувшее въ живописи, то слѣдуетъ изображать его общечеловѣчески, соотвѣтствующимъ тому, что мы видимъ вокругъ себя, въ обстановкѣ нашей страны, съ людьми, которыхъ наблюдаемъ собственными глазами—словомъ такъ, точно старая драма разыгралась только вчера». Такъ писалъ Бастьенъ Лепажъ, когда въ 1879 году создалъ свою «Орлеанскую дѣву». И этими же принципами руководствовались художники въ разработкѣ библейскихъ сюжетовъ. Сначала стали изображать современныхъ евреевъ въ сценахъ священной исторіи. Менцель такъ изобразилъ въ своей литографіи 1851 года «Христа во храмѣ», точно дѣло шло о спорѣ между польскими евреями. А въ 1879 году подобнаго же рода картины написаны были Эрнстомъ Циммерманомъ и Максомъ Либерманомъ. Удэ считалъ, что этотъ еврейскій отпечатокъ могъ легко придать картинамъ нѣкоторый комизмъ, и потому замѣнилъ современныхъ евреевъ современными христіанами. Въ 1884 году появилась на выставкѣ его картина: «Пустите дѣтей приходить ко Мнѣ». Миловидныя крестьянскія дѣти робко протягиваютъ руки Спасителю, который входитъ въ комнату во время урока закона Божія. Въ 1885 году послѣдовала картина «Приходи, Господи Іисусе, будь нашимъ гостемъ»: Спаситель входитъ въ квартиру бѣдной рабочей семьи, собравшейся за чтеніемъ вечерней молитвы. «Тайная вечеря», «Нагорная проповѣдь», «Рождество Христово», «Благовѣщеніе», «Путь въ Виѳлеемъ»—были дальнѣйшими строфами его евангельскаго эпоса. Обладая отъ природы настойчивой апостольской натурой, Удэ употребилъ лучшіе годы своей жизни на то, чтобы на ново возвѣстить евангеліе. Откровенно сознаюсь, что и я считаю картины Удэ устарѣлыми курьезами. Наше время не нуждается въ богахъ. Напрасный трудъ писать картины, не отвѣчающія современнымъ настроеніямъ. Трудящіеся люди въ изображеніи Милле и Менье гораздо лучше выражаютъ духъ нашего времени, чѣмъ молящіеся на картинахъ Удэ. Но чисто художественной цѣнности его картинъ это не умаляетъ. И тотъ, кто не одобритъ содержанія картинъ, не можетъ, однако, не преклониться передъ художественностью исполненія. Удэ—несравненный психологъ. Тонкость, съ которой онъ передаетъ всѣ движенія души, набожное упованіе на Бога и тихую покорность, смиреніе, благочестіе, религіозный экстазъ, не прибѣгая къ банальнымъ жестамъ, затѣмъ кроткое величіе его Христа и нѣжное поэтичное освѣщеніе на его картинахъ придаетъ имъ такое художественное обаяніе, что сюжеты отступаютъ совершенно на второй планъ. И въ концѣ концовъ, кромѣ библейскихъ картинъ, Удэ написалъ еще много другихъ, въ которыхъ его привлекательная художественная индивидуальность выражается еще болѣе непосредственно. Таковы, напр., многочисленные портреты его дочерей, написанные Удэ. Сколько въ нихъ отразилось любви и нѣжности! Искренность художника такова, что теряется впечатлѣніе картины, и кажется, что присутствуешь при интимной семейной сценѣ.

Въ противоположность теплотѣ Удэ, *Францъ Штукъ* (Franz Stuck) кажется холоднымъ и каменноспокойнымъ. Онъ родомъ изъ мѣстности, гдѣ нѣкогда были римскія колоніи. Онъ и лицомъ похожъ на римскаго гладіатора со своими пронизывающими черными глазами и рѣзкими, какъ бы вылитыми изъ бронзы чертами лица, и въ живописи представляетъ собой необычайный феноменъ—римлянина, попавшаго какъ-то въ XIX вѣкъ. Начало дѣятельности Штука относится къ области художественной промышленности. Декоративныя композиціи, меню и рисунки для «Fliegende Blätter» создали ему уже нѣкоторую извѣстность, когда онъ выступилъ въ 1889 году со своими первыми картинами и сразу имѣлъ огромный успѣхъ. Въ то время какъ Беклину пришлось такъ долго бороться противъ равнодушія къ себѣ, Штукъ сразу обрѣлъ подготовленную для пониманія его картинъ публику. Всѣ лавры, въ которыхъ такъ долго отказывали великому базельскому мастеру, достались Штуку. Тріумфальная колесница мчала его впередъ, какъ римскаго императора. Уже въ его первыхъ картинахъ 1889 и 1890 года: «Стражъ рая», «Борьба фавновъ» и

«Люциферъ», заключалась вся его программа. Штукъ рѣдко разрабатывалъ романтическіе сказочные сюжеты: «Принцесса, находящая лягушку-принца» и «Рыцарь съ дамой, созерцающіе свѣтляковъ въ травѣ», составляютъ рѣдкое исключеніе. Нѣтъ у него и воздушныхъ нѣмецкихъ пейзажей, какъ у Тома. Если онъ вводитъ пейзажные мотивы, то они сохраняютъ ледяной отпечатокъ, декоративную стилизацію. Въ нихъ нѣтъ сердечности, нѣтъ нѣжной мечтательности. И такъ же, какъ въ немъ нѣтъ глубины чувства Клингера, такъ нѣтъ въ немъ и элегическаго лиризма, болѣзненной нервности, столь привлекательной для многихъ въ Бернъ-Джонсѣ. Въ его творчествѣ все полно животности, почти грубой атлетической силы. Въ своей первой картинѣ 1889 года, въ «Стражѣ рая», онъ изобразилъ стройнаго мускулистаго херувима, который спокойно, сильно и самоувѣренно, какъ св. Георгій Донателло, простираетъ впередъ свой мечъ. И такія неподвижныя стальныя фигуры, стоящія съ напряженными мускулами, непоколебимо-твердыя—это всегда портреты самого художника,—часто встрѣчаются въ его произведеніяхъ. Иногда это античные эфебы, которые, держа золотой побѣдный вѣнокъ въ рукахъ, глядятъ на бронзовую статую Побѣды; иногда это атлеты, которые безъ малѣйшаго усилія держатъ въ рукахъ тяжелый міровой шаръ. Его архангелу Михаилу въ «Изгнаніи изъ рая» нѣтъ надобности поднимать руку. Одно его появленіе, то, какъ онъ становится передъ дверью Эдема, заставляетъ всякаго отступить. И картина «Война» производитъ такое сильное впечатлѣніе именно своимъ застывшимъ демоническимъ спокойствіемъ. Нѣтъ ни призраковъ, ни матерей, обступающихъ, какъ у Вирца, бога войны. Твердый и безпощадный, равнодушный, какъ судьба, ѣдетъ духъ войны по трупамъ. Во второй картинѣ 1889 года изображено было состязаніе фавновъ. И эти существа, которыя въ своей необузданной силѣ ведутъ чисто животное существованіе, остались и впослѣдствіи его друзьями. Онъ самъ нѣсколько похожъ на центавра своей властной жаждой жизни, своей бурной, пронизывающей все своимъ пламенемъ, чувственностью. На картинѣ представленъ циркъ миѳическаго вѣка. Два фавна бодаются рогами, какъ козлы, при рукоплесканіяхъ сатировъ и сатирессъ, или же они гонятся, опьяненные любовью, за самкой, или мчатся, какъ безумные, по лугамъ только для того, чтобы израсходовать избытокъ силъ. Или же онъ изображаетъ танцы: античныя пары кружатся въ хороводѣ подъ музыку сатировъ — этотъ мотивъ часто повторяется въ его картинахъ. Часто также на его картинахъ представлено эротическое чувство, перешедшее въ кровожадность, направленное на борьбу и убійство. Самсонъ раскрываетъ пасть льву. Менады терзаютъ Орфея. Центавры бьютъ другъ друга копытами въ борьбѣ за обладаніе самкой. На картинѣ 1890 года Люциферъ изображенъ не въ образѣ жалкаго чорта христіанской живописи. Онъ представленъ великимъ духомъ отрицанія, который сознательно отвернулся отъ властителя небесъ, чтобы создать свое царство—царство грѣха. Въ этомъ царствѣ сатаны разыгрываются и другія картины Штука. Его часто привлекала проблема сфинкса,—но его сфинксъ не задаетъ вопросовъ и міровыхъ загадокъ. На картинахъ Штука сфинксъ—полногрудая, мощная, какъ львица, женщина, символъ ненасытной жадности: она завлекаетъ, готовая прыгнуть, какъ кошка, на того, кто къ ней приблизится, растерзать его своими когтями или же отнять у него всѣ жизненныя силы въ демоническомъ поцѣлуѣ. Женщина, которую онъ назвалъ «Грѣхомъ», даже не знаетъ, что есть грѣхъ и раскаяніе. Она глядитъ спокойнымъ пожирающимъ взоромъ, въ то время какъ змѣя обвиваетъ ея тѣло гигантскими кольцами. Не случайно также то, что онъ часто писалъ Медузъ. Всѣ три элемента его творчества—чувственность, жестокость, и застывшая холодность соединяются въ образѣ Медузы. Этому характеру его замысловъ не противорѣчатъ и его христіанскія картины. Было бы напрасно искать въ его «Положеніи во гробъ» или «Распятіи» религіознаго настроенія, набожности старыхъ мастеровъ или германской вдумчивости Удэ. Написанныя въ крупныхъ, стилизованныхъ очертаніяхъ, твердыя и ясныя по композиціи, картины эти проникнуты суровымъ, ледянымъ настроеніемъ. Въ «Положеніи во гробъ» его больше всего занимаетъ рѣзкій прямой уголъ, образуемый вертикальной линіей фигуры Маріи, съ горизонтальной линіей тѣла Спасителя. «Распятіе» предназначалось въ даръ одной берлинской церкви, но духовенство выказало вѣрное чутье, отказавшись принять этотъ даръ, потому что дѣйствительно ничего христіанскаго нѣтъ въ этой картинѣ. Въ ней чувствуется скорѣе радость Нерона, мучающаго христіанъ, или изысканное хладнокровіе, съ которымъ Понтій Пилатъ подписалъ смертный приговоръ Христа. Въ послѣднее время слава Штука нѣсколько потускла. Онъ сталъ посылать на выставки много незначительныхъ картинъ, или повтореній того, что ему доставило его первые успѣхи, и казалось, что онъ превращается въ подражателя самому себѣ. Но онъ еще молодъ. Нѣкоторыя картины, которыя онъ выставилъ въ послѣднее время, показываютъ, что нечего опасаться за его будущее. Его освѣжило новое соприкосновеніе съ природой. Стремленіе одолѣть новыя задачи укрѣпляетъ его силы. Въ картинѣ, изображающей дѣвочку, которая приходитъ съ поздравленіемъ, есть очаровательная интимная нота, еще никогда не звучавшая у него. Спина купающейся Сусанны написана съ мягкостью кисти, которой у него прежде не было. Словомъ, можно надѣяться, что этотъ художникъ, которому современное искусство столь многимъ обязано, который ввелъ насъ снова въ античный міръ, который внесъ столько стильности и простоты въ стѣнную живопись, въ афиши и статуэтки, и въ будущемъ сохранитъ видную роль руководителя и вождя.

На ряду съ этими двумя художниками, которые пользуются широкой славой, есть безчисленное количество другихъ, обнаруживающихъ тоже большія качества. *Альбертъ Келлеръ* (Albert Keller) составляетъ исключеніе среди своего поколѣнія тѣмъ, что уже въ 70-хъ годахъ стоялъ въ сторонѣ отъ исторической и жанровой живописи, а признавалъ только живопись ради живописи. Онъ писалъ, не ограничивая себя никакой кружковой программой. Одного онъ только не допускалъ въ своемъ творчествѣ — банальности. Какъ женскій портретистъ, Келлеръ, можетъ быть, единственный въ Германіи, который умѣетъ отчасти уловить то тревожное, возбуждающее нервы обаяніе, которое проявляется въ чертахъ и движеніяхъ совре-

менной женщины. Въ такихъ картинахъ, какъ «Ужинъ» 1890 года, онъ съ изысканнымъ вкусомъ изображалъ сцены изъ жизни высшаго свѣтскаго общества. Картины въ родѣ «Воскрешеніе мертвой» и «Сонъ колдуньи» были для него предлогомъ для того, чтобы создать красивый букетъ изъ пестрыхъ, сочно красочныхъ костюмовъ и показать на фонѣ этой красочной пестроты перламутровый блескъ обнаженнаго женскаго тѣла. Слова Уистлэра о томъ, что всякая живопись, которая своимъ повѣствовательнымъ содержаніемъ становится слугой мѣщанства,—полная противоположность искусству, а что художникомъ можетъ быть названъ лишь тотъ, кто создаетъ изъ созвучій красокъ все новыя и новыя гармоніи,—эти слова болѣе всего примѣнимы къ Келлеру. У барона *фонъ Габермана* (Haberman) эта изысканность колорита соединена съ еще большимъ тяготѣніемъ къ своеобразности и исключительности. Уже въ своей картинѣ «Sorgenkind», которая находится въ берлинской національной галлереѣ, онъ взялъ очень своеобразный тонъ. Позже онъ сдѣлался главнымъ образомъ тонкимъ изобразителемъ стилизованныхъ линій современной женщины, тѣло которой сдѣлалось произведеніемъ искусства. Тотъ женскій типъ, который наиболѣе характерно воплощенъ въ Иветѣ Гильберъ, начинаетъ появляться и въ нѣмецкой живописи. Начинаютъ писать женщинъ съ мальчишеской фигурой, съ волосами мѣднаго оттѣнка и угловато-жесткими движеніями. Для характеристики пониманія женской красоты въ концѣ XIX вѣка, картины Габермана—очень цѣнные документы. Въ лицѣ *Генриха Цюгеля* (Heinrich Zügel) Мюнхенъ имѣетъ анималиста, который по непосредственной силѣ можетъ сравниться съ Константиномъ Труайономъ. На ряду съ этимъ представителемъ мощнаго натурализма пейзажистъ *Карлъ Гайдеръ* (Karl Haider) кажется стариннымъ мастеромъ по своей вырисованности. Съ необыкновенной піэтетностью, со смиреніемъ старыхъ нѣмецкихъ мастеровъ подступаетъ онъ къ природѣ, вырисовываетъ листочекъ за листочкомъ, травку за травкой, и достигаетъ большой стильной гармоніи. Подобно Лейблю онъ долго не могъ выбиться на дорогу. Въ періодъ господства пышной манеры Пилотти его картины казались слишкомъ простыми, въ эпоху асфальтовой живописи онѣ казались слишкомъ зелеными; импрессіонисты же не признавали ихъ за чрезмѣрную кропотливость отдѣлки. Но въ настоящее время принадлежность къ тому или другому направленію не занимаетъ насъ — для насъ важна только индивидуальность художника. Поэтому мы признаемъ Гайдера какъ художника, который, не заботясь о направленіяхъ, спокойно и твердо шелъ своимъ путемъ и нашелъ въ самомъ себѣ способы выраженія своихъ чувствъ и желаній. Въ число первостепенныхъ живописцевъ попалъ за послѣднія нѣсколько лѣтъ также блестящій рисовальщикъ *Томасъ Теодоръ Гейне* (Thomas Theodor Heine). Его работы производятъ изысканно художественное впечатлѣніе. На одной картинѣ дьяволъ прижимается въ циническомъ объятіи къ чистой весталкѣ, на другой—шутъ въ красной одеждѣ цѣлуетъ руку стыдливой барышни и при этомъ нечаянно закалываетъ страшнаго дракона. Весь Гейне, который умѣетъ облекать самые сумасшедшіе замыслы въ эстетическія формы, сказывается въ подобныхъ очаровательныхъ картинахъ. Упомянемъ также, что онъ несравненный скульпторъ. Кромѣ Цюгеля, въ Мюнхенѣ есть еще талантливые анималисты: *Гансъ фонъ Гайекъ* (Hans von Hayek), *Пауль Нейенборнъ* (Paul Neuenborn) и *Губертъ фонъ Гейденъ* (Hubert von Heyden). Изъ мюнхенскихъ пейзажистовъ наиболѣе выдающіеся: *Бено Бекеръ* (Benno Becker), *Георгъ Фладъ* (Georg Flad), *Алоизъ Генишъ* (Alois Hänisch), *Адольфъ Гельцель* (Adolf Hölzel) и *Келлеръ Рейтлингенъ* (Keller Reutlingen). Если къ этому прибавить, что тамъ выходятъ такія изданія, какъ «Simplicissimus» и «Jugend», возможныя только въ Мюнхенѣ, а никакъ не въ Берлинѣ, и которыя еженедѣльно снабжаютъ всю Германію настоящимъ искусствомъ, если принять все это во вниманіе, то получается впечатлѣніе бьющей ключомъ жизни, т.-е. полной противоположности упадка. И этотъ фактъ истинно отрадный. Исторія хотя и учитъ насъ, что центры политической жизни становятся и центрами художественнаго творчества,—какъ Парижъ для Франціи, Лондонъ для Англіи,—и что столицы всасываютъ въ себя духовную жизнь провинціи, но Германія въ этомъ отношеніи не похожа на другія страны. То, что дѣлаетъ ее культурной силой, создавалось всегда во времена децентрализаціи. Пусть же и въ новой Германской имперіи продолжается эта децентрализація культурнаго творчества. Она создаетъ наилучшую почву для процвѣтанія искусства.

Австрія.

Если знать нѣмецкую живопись, то тѣмъ самымъ уже знаешь пути, по которымъ шла австрійская. Тѣ же пьесы, какъ и въ Германіи, только въ различной постановкѣ и съ другимъ распредѣленіемъ ролей, исполнялись и въ Австріи.

Въ началѣ XIX вѣка царилъ классицизмъ. Во главѣ пластическаго творчества стоялъ Канова. Одно изъ его главнѣйшихъ произведеній — памятникъ эрцгерцогини Маріи-Христины, въ которомъ онъ такъ странно предвосхитилъ Бартоломэ, находится въ Августинской церкви въ Вѣнѣ. Впослѣдствіи императоръ Францъ пріобрѣлъ его Тезея, для котораго Петеръ Нобили построилъ особый храмъ въ Volksgarten'ѣ. Мягкій классическій стиль Кановы отмѣчаетъ собой и работы австрійскаго скульптора *Франца Цаунера* (Franz Zauner), который сдѣлалъ конную статую Іосифа II и гробницу Леопольда II. Диктаторомъ въ области французской живописи былъ классикъ Давидъ. Своего австрійскаго трабанта онъ нашелъ въ лицѣ *Генриха Фюгера* (Heinrich Füger), который былъ директоромъ вѣнской академіи до 1818 года. Брутъ и Цезарь, Ифигенія и Антигона, Терезій и Гекуба, Коріоланъ и Катонъ были героями его огромныхъ картинъ. Австрійскій отпечатокъ его произведеній заключается въ нѣжной мягкости стиля, отдаляющей ихъ отъ спартански суроваго Давида, приближая скорѣе къ картинамъ Анжелики Кауфманъ. Кромѣ античныхъ сюжетовъ, допускались только батальныя картины. Солдатъ, воинъ, герой—вотъ мостъ, который велъ отъ дѣйствительности къ идеалу классической школы. Въ этомъ духѣ писалъ *Петеръ Крафтъ* (Peter Kraft), за которымъ слѣдовали другіе менѣе героическіе живописцы изъ военнаго быта, какъ *I. H. Гёрле*(I. N. Hörhle) и *Бальтасаръ Вигандъ* (Balthasar Wigand). Колоритъ этихъ картинъ, несмотря на нѣкоторую рѣзкость, не плохъ—австрійскіе художники никогда не были такъ слѣпы къ краскамъ, какъ ихъ сѣверо-германскіе товарищи. Они были слишкомъ чувственны, чтобы превратить живопись въ чисто интеллектуальное творчество. Отъ картоннаго стиля ихъ спасло также вліяніе иностранныхъ художниковъ. Въ теченіе XVIII вѣка въ Вѣнѣ жили въ разное время Александръ Рослинъ и м-мъ Виже-Лебренъ. Въ 1814 году тамъ происходили засѣданія конгресса. Въ Вѣнѣ собрались правители и государственные люди всѣхъ націй. Международное зрѣлище привлекло такихъ мастеровъ, какъ Лоуренсъ и миніатюристъ Изабэ, и ихъ аристократическая манера письма перешла къ ихъ вѣнскимъ преемникамъ—Лампи, Агриколѣ и Дафингеру; на портретахъ этихъ художниковъ благородная красота австрійской аристократіи сохранилась для потомства въ прекрасныхъ образцахъ. Вѣна переживала въ то время послѣднее закатное сіяніе отживающей аристократической эпохи. Рококо вторично расцвѣло на короткое время въ формахъ стиля ампиръ.

Заголовокъ слѣдующей главы гласитъ: романтичность и добродушное бюргерство. Всемірное господство классицизма смѣнилось увлеченіемъ средними вѣками. На сцену выступили назарейцы. Фридрихъ Овербекъ, Францъ Пфоръ и Филиппъ Фейтъ. Такъ какъ они учились въ вѣнской академіи, то здѣсь и столкнулись впервые оба направленія. Преемникомъ Овербека, отставленнаго отъ академіи въ 1812 году, былъ австріецъ, недавно умершій *Іоаннъ Шеферъ фонъ Леонгартсгофъ* (Johann Scheffer von Leonhardshoff). Австрійцами были и три наиболѣе выдающихся и интересныхъ художника всего этого поколѣнія: Фюрихъ, Штейнле и Швиндъ. Я разсмотрѣлъ въ предыдущей главѣ разныя направленія нѣмецкой романтики. Мы видѣли, что первымъ лозунгомъ романтиковъ была религія; послѣ раціонализма эпохи свободомыслія явилась потребность въ духовности. Назарейцы Овербекъ, Фейтъ, Шнорръ фонъ Карольсфельдъ пытались воскресить религіозную живопись вѣрующаго средневѣковья. Но вмѣстѣ съ тѣмъ конецъ XVIII вѣка былъ эпохой безпочвеннаго космополитизма. Освободительныя войны вызвали новую вспышку патріотизма. За воодушевленіемъ послѣдовало, однако, скоро разочарованіе. Вмѣсто объединеннаго нѣмецкаго отечества, которое рисовалось въ мечтахъ, дѣйствительность дала мелкія княжества. «Искусство же», говоритъ Мерике, «ни что иное, какъ попытка

замѣнить то, что не даетъ дѣйствительность». Средніе вѣка стали предметомъ мечтаній и потому, что это было гордое время исчезнувшаго съ тѣхъ поръ императорскаго могущества. Выступилъ *Альфредъ Ретель* (Alfred Rethel), который такъ мощно изобразилъ жизнь Карла Великаго въ ахенской тронной залѣ.

А для другихъ средніе вѣка были прекраснымъ міромъ «голубого цвѣтка». Раскрылся весь міръ чудесъ, заключенный въ старинныхъ преданіяхъ: «Въ волшебствѣ лунномъ надъ землей, спустилась ночь въ красѣ былой». Готлибъ Мейснеръ, ученикъ Виланда, уже въ 1797 году разсказалъ народныя сказки: о сыновьяхъ Гаймона, о «Прекрасной Магелонѣ и свѣтлокудромъ Экбертѣ», о «Красной шапочкѣ», «Спящей царевнѣ», «Синей бородѣ» и «Котѣ въ сапогахъ». Новалисъ разсказалъ въ своемъ «Генрихѣ фонъ Офтердингенъ» о мощномъ рыцарствѣ, о Рейнѣ и рейнскихъ замкахъ. Ахимъ фонъ Арнимъ издалъ въ 1806 году «Des Knaben Wunderhorn», сокровищницу народной лирики. Геррисъ писалъ въ 1807 году о нѣмецкихъ народныхъ книгахъ, о Женевьевѣ, о Мелюзинѣ, о Эйленшпигелѣ и докторѣ Фаустѣ. Брентано написалъ «Chronika des erzählenden Schülers» и всѣ свои очаровательные разсказы объ отцѣ Рейнѣ, о русалкахъ въ хрустальномъ замкѣ на днѣ зеленой рѣки. Въ 1811 году появилась «Ундина» Фукэ, въ 1812 году братья Гриммъ издали свои дѣтскія и семейныя сказки, въ 1816 году—нѣмецкія легенды. И страннымъ образомъ, именно тѣ три австрійца, которыхъ я назвалъ, первые завладѣли этимъ волшебнымъ царствомъ, первые использовали въ живописи литературныя сокровища, открытыя романтиками. *Іосифъ Фюрихъ* (Josef Führich), родившійся въ 1800 году, восхищался Новалисомъ и Тикомъ, еще будучи ученикомъ пражской академіи. Его иллюстраціи къ Женевьевѣ Тика составляютъ введеніе ко всѣмъ тѣмъ прелестнымъ произведеніямъ его старости, въ которыхъ онъ такими простыми, задушевными словами повѣствуетъ о тишинѣ полей, о жизни пастуховъ, о тишинѣ монастыря. *Эдуардъ Штейнле* (Eduard Steinle), родившійся въ 1810 году, изображалъ средневѣковое рыцарство въ золотой романтической дымкѣ, писалъ нѣжныя акварели, на которыхъ стройные пажи и блѣдные молодые пасторы ухаживаютъ за гордыми королевами и свѣтлокудрыя сказочныя принцессы киваютъ съ высокаго балкона проходящему внизу пастушку. Но королемъ въ этомъ царствѣ романтизма былъ *Швиндъ* (Schwind). Стоитъ назвать его имя—и взорамъ представляется Германія населенная кобольдами и феями, великанами и карликами, русалками и морскими дѣвами. Эльфы кружатся у потоковъ и на берегахъ рѣкъ. Гномы вылѣзаютъ изъ вывѣтрившихся разсѣлинъ въ скалахъ.

Нѣмецкій лѣсъ! Онъ имѣлъ уже нѣкогда своихъ живописцевъ въ Кранахѣ и Альтдорферѣ. Альтдорферъ изображалъ пещеры, гдѣ ютились отшельники и сатиры, гдѣ солнечные лучи струились сквозь верхушки деревьевъ и мягкій мохъ покрывалъ землю бархатнымъ плащомъ. На картинахъ Кранаха возвышаются замки съ старинными башнями, глядятъ вверхъ сосны и ели. Рядомъ въ темно-зеленымъ кустарникомъ и обросшими мхомъ пнями растутъ расползающіяся во всѣ стороны растенія. Стрекочутъ стрекозы, снуютъ ящерицы. Наслѣдіе этихъ художниковъ перенялъ въ XIX вѣкѣ Швиндъ. Когда называютъ его имя, воображенію представляются сѣдые отшельники, съ длинными серебристыми бородами, погруженные въ думы въ своихъ кельяхъ, папоротники, скалы, обросшія мхомъ, и узловатые корни, лани, бѣлки и другіе звѣри, живущіе въ чащѣ лѣса. Шелестъ нѣмецкихъ дубовъ, запахъ еловыхъ шишекъ исходитъ изъ его картинъ. И онъ писалъ не только чары лѣсной глуши. Онъ первый далъ осязательныя формы сказочнымъ существамъ, населяющимъ тишину лѣса. Темные сучки, растущіе среди сплетенія корней, становятся гномами въ коричневыхъ капюшонахъ. Мягкій туманъ надъ прудами принимаетъ очертанія нѣжныхъ танцующихъ эльфовъ. Уродливый старый пень, обросшій бѣлымъ мхомъ, который развѣвается по вѣтру, какъ козлиная борода, превращается въ горнаго духа Рюбецаля, который бродитъ тяжелыми шагами по нагорному лѣсу. Сказочная душа нѣмецкаго лѣса приняла осязательныя, пластическія формы. Эти формы созданы такимъ же чуткимъ проникновеніемъ въ жизнь природы, какое породило нѣкогда образы греческихъ миѳовъ.

Швиндъ—властитель лѣса. Но этимъ не исчерпывается его творчество. Вторая характерная черта Швинда—его культъ женщины,—такой, какой былъ у минезенгеровъ рыцарскаго времени. Особенно нѣжны въ его изображеніи старинныя преданія о блаженствѣ, которое приноситъ любовь женщины. Исторія рыцаря Курта, поѣхавшаго жениться, и исторія графа фонъ Глейхена, который дѣлитъ съ двумя женщинами свою жизнь—домъ, постель и могилу,—двѣ картины Швинда, которыя ему самому нравились больше всѣхъ другихъ. И еще въ самомъ концѣ жизни онъ написалъ свои очаровательные сказочные циклы: «Золушку», «Сказку о семи воронахъ», о «Прекрасной Лау» и о «Прекрасной Мелюзинѣ», въ которыхъ онъ воспѣлъ кротость, вѣрность женщины и побѣдную силу любви. Изъ всѣхъ художниковъ своего времени Швиндъ самый изысканный въ изображеніи женскихъ типовъ. Пишетъ ли онъ Елизавету или Цецилію, графиню фонъ Глейхенъ или фею Розамунду,—всѣ онѣ очаровываютъ своей неотразимой, очень современной граціей. Всѣ онѣ окружены такимъ свѣжимъ благоуханіемъ, что ясно чувствуется,—не ученый археологъ, а только тонкій наблюдатель жизни могъ создать эти очаровательные образы.

Отсюда ясно, чѣмъ Швиндъ создалъ себѣ совершенно обособленное положеніе среди всѣхъ художниковъ того времени. Вся первая половина XIX вѣка была порой эпигонства. Истиннымъ искусствомъ считали только повтореніе того, что уже было дано старыми мастерами. Поэтому картины совершенно не отражали своего времени. Въ нихъ точно слышался голосъ старыхъ классиковъ—только звучащій слабо, какъ въ телефонѣ, безъ прежней звучности. Швиндъ былъ сыномъ своего времени, современнымъ человѣкомъ. Въ то время какъ другіе допускали въ искусствѣ только величественные плащи cinquecento и трико нѣмецкой готики, Швиндъ такъ же свободно писалъ фракъ Франца Лахнера, вечерній туалетъ фрейлейнъ Этценекеръ, какъ вуали своихъ эльфовъ и капюшоны своихъ гномовъ: «Если можно писать человѣка, торчащаго въ желѣзной печкѣ, т.-е. то, что называется закованнымъ въ латы рыцаремъ, то еще возможнѣе написать человѣка во фракѣ. Можно вообще писать все, что хочешь, конечно,

если хочешь то, что можешь». Вѣна въ эпоху передъ мартовскими днями была очень культурна. Сыномъ этой старой Вѣны, гдѣ онъ прожилъ до 35 лѣтъ, Швиндъ остался всю свою жизнь. Онъ въ безчисленныхъ портретахъ закрѣпилъ на полотнѣ тѣ широкополые сюртуки и широкіе галстухи, кринолины, пудренныя прически и соломенныя шляпы съ лентами, въ которые теперь стараются вдохнуть новую жизнь такіе художники, какъ Гейне и Фогелеръ. И документальная вѣрность въ изображеніи быта и модъ его времени на картинахъ и рисункахъ Швинда не только придаетъ этимъ его произведеніямъ ихъ неоцѣнимое историко-культурное значеніе, но благодаря тому, что онъ такъ дерзко и жизнерадостно смотрѣлъ на современную ему дѣйствительность, онъ смогъ возсоздавать съ такой правдивостью, доходящей до иллюзіи и весь міръ старыхъ сказокъ. Его романтическія картины сохраняютъ художественный интересъ именно благодаря тому, что онѣ создались не академическимъ общеніемъ со старыми мастерами, а непосредственнымъ соприкосновеніемъ съ дѣйствительностью.

По этому реалистическому пути слѣдовали за нимъ и позднѣйшіе художники. Швиндъ однимъ изъ первыхъ почувствовалъ поэзію современности. Онъ написалъ себя самого во время свадебнаго путешествія, затѣмъ изобразилъ свою маленькую дочку, когда она стоитъ утромъ у постельки въ ночной сорочкѣ и глядитъ на улыбающуюся природу. Такъ искусство примирилось съ дѣйствительною жизнью. Все то, что въ современномъ туалетѣ удерживало классиковъ отъ изображенія дѣйствительности—фракъ, цилиндръ и новѣйшія дамскія моды—изображалось самымъ добросовѣстнымъ образомъ вѣнскими художниками. И пейзажи, которые прежде допускались только въ героически преображенномъ видѣ, все чаще стали изображаться во всей ихъ интимной простотѣ и непосредственности. Правда, что и въ Австріи этого рода картины были однообразны. Художники изображали жизнь не среди борьбы и движенія, изображали природу не тогда, когда она служитъ человѣку. Они переносили въ тихій идиллическій міръ, который выплываетъ на волнахъ современности, какъ сохранившійся островъ былого. Но въ этотъ маленькій міръ они углублялись съ трогательной нѣжностью, которая дѣйствуетъ обаятельно и до сихъ поръ.

Геніемъ среди австрійцевъ той эпохи благодушнаго бюргерства былъ *Вальдмюллеръ* (Waldmüller). Его портретъ, написанный имъ самимъ, отмѣченъ тѣмъ смѣлымъ изяществомъ à la Гаворни, который намъ теперь такъ нравится. И этотъ господинъ въ широкомъ сюртукѣ, съ пестрымъ жилетомъ и толстымъ галстухомъ, снова вошедшимъ теперь въ моду, былъ человѣкомъ новой эпохи и въ искусствѣ. Лихтваркъ воскресилъ славу Филиппа-Отто Рунге, который въ началѣ XIX вѣка сказалъ пророческое слово: «Свѣтъ, воздухъ и движеніе станутъ великимъ завоеваніемъ современной живописи». Но это писалъ и Вальдмюллеръ въ эпоху добродушнаго бюргерства и старался доказать вѣрность своей мысли своими картинами. Родившись въ 1793 году, онъ предвосхитилъ многое изъ того, что осуществилось въ 1893 году. Его портреты, такъ же какъ картины изъ крестьянской жизни по свѣжей свѣтлости тоновъ занимаютъ совершенно обособленное положеніе въ живописи тѣхъ лѣтъ.

Другіе художники по своему пониманію окружающаго, по взглядамъ на жизнь и по своей манерѣ—подлинныя дѣти своего времени. Они не могутъ обойтись безъ интересныхъ сюжетовъ, безъ сложнаго повѣствованія. Въ ихъ картинахъ звучитъ непремѣнно юмористическая или мелодраматическая нотка, композиція непремѣнно сдѣлана по академическому рецепту. И этой несмѣлой композиціи соотвѣтствуетъ крайняя выписанность, гладкость исполненія. *Данхаузеръ* (Danhauser) писалъ въ этомъ стилѣ pendants въ краскахъ къ народнымъ драмамъ Раймунда. *Петеръ Фенди* (Peter Fendi) изображаетъ миловидныхъ тогдашнихъ гризетокъ, а *Францъ Эйбель* (Franz Eybel)—ихъ не особенно привлекательныхъ матерей. На картинахъ *Франца Добяшовскаго* (Franz Dobiashofsky) молодые люди въ черныхъ бархатныхъ жакеткахъ и свѣтлыхъ фетровыхъ шляпахъ изображаютъ Фауста и Маргариту съ молодыми барышнями въ тѣхъ жеманно-скромныхъ платьяхъ, которыя наши бабушки носили, когда были невѣстами. Въ такого рода картинахъ выразилась вся поэзія той эпохи добродушнаго бюргерства, весь Сомовъ и Фогелеръ, весь Эйхлеръ и Георги.

Пейзажи и животныя тоже очень хороши на тогдашнихъ картинахъ. *Фридрихъ Гауерманъ* (Friedrich Gauermann) писалъ австрійскіе альпы съ ихъ пастушескимъ населеніемъ, *Францъ Штейнфельдъ* (Franz Steinfeld)—Зальцкаммергутъ и Коринтію, *Іосифъ Гольгеръ* (Josef Holger)—Карпаты, *Іосифъ Фейдъ* (Josef Feid)—вѣнскій лѣсъ, *Іосифъ Гегеръ* (Josef Hoeger)—красивыя деревья въ Пратерѣ. Ихъ картины не таковы, чтобы привлечь вниманіе человѣка, который торопится, или любителя сенсаціонныхъ ощущеній. На нихъ не изображаются мѣстности, отмѣченныя звѣздочкой у Бедекера, нѣтъ и фейерверка экзотической природы. Но когда начинаешь разсматривать ихъ въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ, то не легко оторваться. На этихъ картинахъ художники, не любящіе фразъ и показного паѳоса, просто и задушевно говорятъ о милыхъ, близкихъ сердцу вещахъ.

И особенно начинаешь цѣнить эти картины, вспоминая обстановку, среди которой тогда жили. Какъ все тогда было честно и добродѣтельно. Какъ квартиры выражали настроеніе эпохи! Почетное мѣсто въ комнатѣ занималъ диванъ на тонкихъ ножкахъ, обитый матеріей въ бѣлыхъ и зеленыхъ цвѣтахъ, прикрытый хорошенькими маленькими салфеточками. На подоконникѣ стояли горшки съ геранью и другими модными растеніями. Стулья чопорно стояли въ рядъ, точно читая проповѣдь на тему, что порядокъ—первая гражданская добродѣтель. Въ одномъ углу комнаты стоялъ украшенный золотой лирой пюпитръ для нотъ, въ другомъ — металлическая клѣтка съ канарейкой. Литографіи Григубера, изображавшія добраго императора Франца, Гильпарцера, Бауернфельда или Раймунда, окруженныя выцвѣтшими вѣнками иммортелей, украшали стѣны. Хотя эти комнаты съ ихъ выдержанной сухостью стиля и свидѣтельствовали о бюрократизмѣ строгаго папеньки, а чрезмѣрное обиліе рабочихъ столиковъ и рабочихъ корзинокъ съ вязаньемъ и вышиваньемъ,—о прилежаніи и скромности молодой дочери—все же это былъ очень уютный патріархальный міръ, о которомъ теперь пріятно вспомнить.

Конецъ этой эпохи наступилъ въ 60-хъ годахъ въ то время, когда всюду возникали большіе города новаго типа. Парижъ весь обновился благодаря заботамъ Наполеона III и Гаусмана. Берлинъ, начиная съ 70-хъ годовъ, превратился изъ патріархальной прусской резиденціи въ столицу Германской имперіи. Въ Вѣнѣ этотъ переходъ отъ стараго времени къ новому произошелъ еще быстрѣе, чѣмъ гдѣ-либо. Въ бережливой первой половинѣ XIX вѣка почти ничего не строили. Кромѣ частныхъ домовъ построена была только Johanneskirche Карломъ Розмеромъ и нѣсколько зданій для разныхъ правленій въ сухомъ чиновничьемъ стилѣ Поля Шпренгера. Но послѣ того началось то дѣятельное строительство, которое съ необычайной быстротой превратило старую Вѣну въ новую, маленькую Вѣну—въ большую, включившую въ черту города и предмѣстья. Возникла Рингштрассе со всѣми ея зданіями. Ванъ-деръ-Нюль и Сикардсбургъ построили оперу. Теофиль Ганзенъ, вызванный изъ Аѳинъ датчанинъ, построилъ парламентъ, академію искусствъ и арсеналъ, дворецъ эрцгерцога Эжена, дворецъ Тедеско и биржу. Генрихъ Ферстетъ построилъ Votivkirche, университетъ и Австрійскій музей, Фридрихъ Шмидтъ—ратушу, Карлъ Газенауеръ—придворные музеи, новую часть Кайзербурга и при сотрудничествѣ Семпера—бургтеатръ. Словомъ, когда однажды старая Вѣна проснулась отъ сна, она настолько измѣнилась, что не узнала себя. Историку приходится пожалѣть, что возникновеніе теперешнихъ большихъ городовъ произошло тогда, когда архитектура, бродя ощупью въ прошломъ, еще не могла разрѣшить новыя задачи по-новому. Вмѣсто того, чтобы стремиться къ простой цѣлесообразной красотѣ, предоставляли полную свободу всѣмъ стилямъ и формамъ,—что привело къ дикому карнавалу. Этотъ основной недостатокъ портитъ и вѣнскія зданія. По нимъ можно пройти повторительный курсъ по исторіи архитектуры. Всѣ эти дворцы съ ихъ показнымъ великолѣпіемъ, выстроенные часто далеко не изъ безукоризненнаго матеріала, болѣе нарядны, чѣмъ прочны, болѣе ослѣпительны, чѣмъ благородны. Чрезмѣрно широкія улицы придаютъ какую-то неуютность уютной Вѣнѣ прежнихъ временъ. Но все же Вѣна сдѣлалась роскошной столицей австрійской монархіи, сдѣлалась царственнымъ городомъ—Kaiserstadt. Пока современный стиль еще не доказалъ, что тоже въ состояніи создать нѣчто монументальное, торжественно-внушительное, до тѣхъ поръ нельзя смѣяться надъ тогдашнимъ эклектизмомъ.

При усиленной строительной дѣятельности есть много работы и для другихъ искусствъ. Пластическимъ искусствамъ нечего было дѣлать въ пору добродушнаго бюргерства—оставалось изготовлять трубки изъ морской пѣны. Теперь же нужно было украшать общественныя зданія группами и статуями, новыя площади—фонтанами и памятниками. Послѣ того какъ Гансъ Гассеръ соорудилъ дѣву Дуная, а литейщикъ Антонъ Фернкорнъ сдѣлалъ памятники принца Эжена и эрцгерцога Карла, выступилъ на сцену австрійскій Бегасъ, Каспаръ Цумбушъ. Ему принадлежатъ памятники Бетговена, Маріи Терезіи и другія гигантскія сооруженія. Викторомъ Тильгнеромъ сдѣланъ Моцартъ передъ оперой, Карломъ Кундменомъ—Шубертъ, Тегетгофъ, Грильпарцеръ и Минерва передъ парламентомъ. Рудольфъ Вейеръ сдѣлалъ рисунокъ фриза къ бургтеатру и фонтанъ въ гофбургѣ, Эдмундъ Гельмеръ, соорудившій памятникъ Гёте, и Артуръ Штрассеръ, сдѣлавшій Антонія, принадлежатъ къ младшему поколѣнію. И хотя во всѣхъ этихъ работахъ можно указать на множество недостатковъ, все же, пріѣзжая въ Вѣну, житель сѣверной Германіи долженъ съ завистью признать, что пластическое искусство въ Австріи не лишено сильнаго декоративнаго размаха, и что педантичная чопорность никогда не свивала гнѣзда въ Вѣнѣ.

Въ живописи переходъ отъ интимно-уютнаго къ виртуозности и блеску намѣтился уже тогда, когда въ 1842 году картины Галлэ и Біева стали извѣстными и въ Вѣнѣ во время своего тріумфальнаго путешествія по всей Европѣ. Тогда и Австрія вступила въ эпоху исторической живописи. Такіе художники, какъ *Христіанъ Рубенъ* (Christian Ruben), *Карлъ Вурцингеръ* (Karl Wurzinger), *Карлъ Блаасъ* (Karl Blaas) и *Эдуардъ Энгертъ* (Eduard Engerth), такъ же изготовляли иллюстраціи къ всемірной исторіи, какъ это дѣлалось повсюду, съ той только разницей, что они менѣе своихъ нѣмецкихъ товарищей заботились объ исторической точности, а главнымъ образомъ интересовались красочнымъ блескомъ костюмированныхъ баловъ, въ каковые превращались тогда историческія картины. Послѣ того различные архитектурные стили, представленные на Рингштрассе, находили каждый соотвѣтствующаго живописца. Къ греческимъ дворцамъ Теофиля Ганзена подходили полу-классическія, полу-венеціанскія фрески *Раля* (Rahl), который, окруженный *Грипенкерлемъ* (Griepenkerl), *Эйзенмонгеромъ* (Eisenmonger) и *Битерлихомъ* (Bitterlich), проявилъ кипучую дѣятельность. Ансельмъ Фейербахъ, который могъ бы многое дать въ этомъ родѣ, былъ слишкомъ тяжеловѣсенъ для Вѣны, которая нуждалась только въ веселыхъ поверхностныхъ художникахъ. Тамъ былъ *Канонъ* (Canon), который воскресилъ своей мощной кистью стиль Рубенса и Іордаенса. Были *Лауфбергеръ* (Laufberger) и *Каргеръ* (Karger), *Юліусъ Бергеръ* (Julius Berger) и *Іосифъ Луксъ* (Josef Lux), которые умѣли достигать большихъ внѣшнихъ эффектовъ. И на всѣхъ нихъ кладетъ отпечатокъ своей личности *Гансъ Макартъ* (Hans Makart), который былъ для тогдашней Вѣны тѣмъ, чѣмъ Рафаэль былъ для Рима при папѣ Львѣ X и Тіеполо—для Венеціи времени упадка.

Гансъ Макартъ! Теперь о немъ стали говорить пренебрежительно. Достаточно указывали на то, какъ онъ ничтоженъ рядомъ съ великими прежними художниками, даже рядомъ съ Делакруа, указывали на слабость его рисунка, на чисто внѣшніе эффекты его живописи. И все это совершенно справедливо. Искать какой-либо душевной глубины въ картинахъ Макарта было бы тщетно. Зоркость глаза и виртуозность кисти исчерпываетъ все содержаніе его живописи; онъ былъ всецѣло во власти демона сверкающихъ красокъ. Съ лихорадочной торопливостью, какъ будто его подхлестывали незримые духи, писалъ онъ свои картины и губилъ опасными красочными пріемами прочность своихъ произведеній. Онъ считалъ свою цѣль достигнутой, если въ данный моментъ на картинѣ все сіяло и свѣтилось, сверкало и ослѣпляло.

Почти все, что онъ создалъ, уже погибло. Его глубокіе пурпурные тона, его сверкающіе синій цвѣтъ и сочный коричневый и зеленый теперь мертвы и черны. Онъ вспыхнулъ какъ метеоръ и также быстро погрузился обратно въ мракъ. Но все-таки есть что-то большое въ творчествѣ Ганса Макарта. Все же онъ со своими сокровищами классическій выразитель цѣлой эпохи. Вспомнимъ, съ какой педантичной сухостью и буквоѣдствомъ нѣмецкіе историческіе живописцы того времени сочиняли свои картины. Вспомнимъ Пилоти и Линденшмидта, Густава Рихтера и Шрадера. Въ ту эпоху повѣствовательнаго лжеискусства Гансъ Макартъ былъ подлиннымъ художникомъ всѣмъ своимъ существомъ. Еще теперь разсказываютъ въ Вѣнѣ о блестящемъ праздничномъ шествіи, которое проходило въ 1879 году по Рингштрассе. Еще теперь разсказываютъ о чудесахъ мастерской Макарта. Любовь къ чистой красочности, которая сказывалась у него въ жизни, была и основнымъ принципомъ его творчества. Онъ не былъ иллюстраторомъ мыслей и историческихъ событій. Онъ не составлялъ своихъ картинъ по научнымъ даннымъ, а слѣдовалъ только своему творческому инстинкту. Изъ самыхъ красокъ вырастало содержаніе его картинъ. Писалъ ли онъ чуму въ Флоренціи, бракосочетаніе Екатерины Корнаро, въѣздъ Карла V, аллегорическую фигуру изобилія, барку Клеопатры или пять внѣшнихъ чувствъ, охоту амазонокъ или охоту Діаны—все это фантазіи изъ пестрыхъ одеждъ и обнаженнаго тѣла. Нѣсколько этюдовъ тѣла и маленькіе красочные эскизы, въ которыхъ онъ слегка намѣчалъ тона для задуманныхъ красочныхъ аккордовъ, были единственными подготовительными работами для его историческихъ картинъ. Историческій сюжетъ картины мало его занималъ. Драпировки, сверкающія драгоцѣнности, пышныя женскія тѣла, цвѣты, плоды, мраморъ—все сочное и чувственное, все, что блеститъ и сверкаетъ, накоплялъ онъ, составляя сверкающія natures mortes. Эта страстная чувственная красочность отличаетъ Макарта отъ всѣхъ остальныхъ художниковъ. Никто до него не возвѣщалъ съ такой силой откровенія красокъ. И эта чувственная красочность и сдѣлала его кумиромъ вѣнцевъ. Онъ воплотилъ то, къ чему они тяготѣютъ отъ природы, и вотъ почему вліяніе его было такимъ могущественнымъ. Точно какая-то властная сила измѣнила исходный пунктъ всѣхъ воззрѣній. Давая характеристику Макарта, недостаточно говорить только о его картинахъ. Онъ не только ихъ писалъ, но и переживалъ ихъ. Онъ почти слишкомъ рано высказывалъ то, что теперь только начинаетъ осуществляться; ту истину, что искусство не можетъ существовать внѣ связи съ жизнью и что нужно жизнь претворять въ искусство. Его мастерскую не безъ основанія называли его лучшимъ художественнымъ произведеніемъ. Всюду, гдѣ бы онъ ни путешествовалъ—въ Гранадѣ, въ Алжирѣ и Каиро,—онъ скупалъ разныя драгоцѣнности, чтобы услаждать взоръ глубокимъ блескомъ шелка и мягкимъ сверканіемъ бархата. Онъ собиралъ также издѣлія изъ слоновой кости и египетскія муміи, гобелены, оружіе и шкапы, античные бюсты и старую парчу съ сверкающими вышивками, самыя изысканныя восточныя ткани, колонны, картины, трофеи изъ разныхъ странъ и эпохъ. Изъ рѣзныхъ ларей времени возрожденія, изъ сверкающихъ смирнскихъ ковровъ, изъ китайскихъ пагодъ и греческихъ терракотъ, изъ блестящихъ павлиньихъ перьевъ, расшитыхъ золотомъ, сверкающихъ драгоцѣнныхъ одеждъ, драгоцѣнныхъ уборовъ и цвѣтовъ онъ создалъ вокругъ себя сверкающій экзотическій міръ, бросалъ деньги пригоршнями, чтобы осуществить свою мечту о красотѣ, чтобы хоть одну ночь, одинъ часъ прожить въ пламенѣющемъ красками, царственно пышномъ мірѣ Рубенса. И именно потому, что въ Макартѣ все это соединилось, что онъ былъ не только живописцемъ, но болѣе чѣмъ кто-либо горѣлъ мечтой объ эстетической культурѣ и стихійно выражалъ свою мечту—именно поэтому онъ оказалъ глубокое вліяніе на искусство—вліяніе, превышающее въ значительной степени его творческій талантъ въ живописи. Опьяняющая, гипнотизирующая сила исходила изъ этого маленькаго человѣка съ черной бородой и острымъ взглядомъ. Въ умственномъ отношеніи онъ былъ почти идіотомъ, а между тѣмъ въ теченіе десяти лѣтъ онъ властвовалъ надъ Вѣной. Макартъ означалъ собой тогда не только вѣнское искусство, но и всю культурную жизнь Вѣны. Дамскіе туалеты, до того очень скромные и простые, заблистали сочными сверкающими красками; пышнымъ краснымъ цвѣтомъ, темнымъ оливково-зеленымъ, сіяющимъ синимъ. Краски макартовской палитры стали царить и въ обстановкѣ комнатъ. Вошли въ моду восточные ковры, тяжелыя шелковыя ткани, японскія вазы, оружіе, мебель съ инкрустаціями, драпировки и гобелены. Но его вліяніе отразилось не только на модѣ и устройствѣ домовъ. Не только шляпы à la Макартъ и макартовскіе букеты пріобрѣли всемірную извѣстность, но Макартъ сдѣлался вдохновителемъ во всѣхъ областяхъ художественной жизни. Когда актриса Вольтеръ играла Клеопатру или Мессалину, то она не только носила костюмы, сдѣланные по рисункамъ Макарта, но и декламировала въ макартовскомъ стилѣ, такъ же какъ и Гамерлинкъ писалъ поэмы въ макартовскомъ стилѣ. Какое-то вакхическое опьянѣніе, макартовскій бредъ охватилъ Вѣну. Ни одинъ художникъ XIX вѣка не былъ такъ популяренъ, никого не окружалъ такой царственный блескъ въ жизни. Всякій обитатель самаго далекаго предмѣстья, никогда не видѣвшій въ глаза никакихъ картинъ, называлъ имя Макарта съ глубокимъ благоговѣніемъ. На устраиваемыхъ имъ костюмированныхъ вечерахъ бывала вся вѣнская аристократія. Самыя красивыя женщины, княгини и графини были у его ногъ и, какъ нѣкогда Элеонора Урбинская, съ гордостью позировали ему для его богинь. Тріумфальное шествіе 1879 года, когда Макартъ, сидя на роскошно убранномъ бѣломъ конѣ въ рубенсовской шляпѣ съ развѣвающимися бѣлыми перьями, проѣзжалъ мимо императорской ложи во главѣ всѣхъ художниковъ, привѣтствуемый ликующими криками толпы—единственное въ своемъ родѣ зрѣлище въ исторіи современнаго искусства. Это точно отголосокъ той великой эпохи, когда такіе геніи, какъ Рафаэль и Тиціанъ были владыками умовъ. Не императоръ Францъ-Іосифъ, передъ которымъ онъ снялъ съ глубокимъ поклономъ шляпу, а живописецъ Гансъ Макартъ былъ въ тотъ моментъ властителемъ Вѣны.

Какое значеніе имѣютъ другіе рядомъ съ Гансомъ Макартомъ? Слѣдуетъ только отмѣтить, что и въ небольшихъ картинахъ воцарился тотъ же макартовскій духъ. Время добродушныхъ жанровыхъ картинъ

и скромныхъ пейзажей до-мартовской эпохи кончилось. Одинъ только *Фридрихъ Фридлендеръ* (Friedrich Friedländer) былъ еще блѣднымъ представителемъ старо-вѣнской бытовой живописи. И еще *Рудольфъ Альтъ* (Rudolf Alt) до сихъ поръ видитъ свое призваніе въ томъ, чтобы въ тщательно выписанныхъ картинкахъ закрѣплять на полотнѣ красивые уголки той Вѣны, которая была разрушена перестройками. Всѣ другіе стремились къ наибольшей красочности, къ блеску и внѣшнему аристократизму. *Анжели* (Angeli) писалъ портреты, на которыхъ главную роль играли туалеты, *Леопольдъ Мюллеръ* (Leopold Müller)—восточныя картины, *Альбертъ Циммерманъ* (Albert Zimmermann) — эффектные пейзажи. Только *Августъ фонъ-Петенкофенъ* (August von Pettenkofen) занимаетъ обособленное положеніе тѣмъ, что пишетъ для изысканнаго вкуса знатоковъ, воспитанныхъ на старой голландской живописи. Петенкофенъ—очень чуткій и изысканный художникъ. Онъ выросъ въ имѣніи отца, въ Галиціи, и былъ кавалерійскимъ офицеромъ, прежде чѣмъ сталъ живописцемъ. Потомъ онъ еще долго жилъ въ Парижѣ, гдѣ на него имѣли большое вліяніе картины Стевенса и Труайона. Объ этомъ ясно свидѣтельствуютъ его картины. При всей незамысловатости ихъ сюжетовъ всѣ онѣ отличаются гармоничностью колорита, которая является результатомъ только большой художественной подготовки.

Что касается художественной промышленности того времени, то корней ея, какъ мы уже сказали, нужно искать въ мастерской Макарта. То, что началъ Макартъ, продолжилъ гофратъ Эйтельбергеръ, который собралъ въ Австрійскомъ музеѣ всю художественную промышленность прошлыхъ вѣковъ. И въ этой сокровищницѣ старинныхъ формъ всѣ стали съ ненасытной жадностью искать образцовъ для подражанія. «Мѣщанинъ въ дворянствѣ»—вотъ формула той эпохи. Въ комнатахъ разставлена была роскошная мебель, сдѣланная по образцамъ изъ княжескихъ дворцовъ; темно-красныя портьеры падали тяжелыми складками на полъ, всюду блестѣлъ cuivre poli. Медвѣжьи шкуры и экзотическія ткани покрываютъ полъ и диваны въ подражаніе эффектамъ мастерской Макарта.

За опьянѣніемъ слѣдуетъ обыкновенно отрезвленіе, за упоеніемъ—усталость. Послѣ того какъ Австрія шла довольно долго параллельно съ другими странами въ своемъ развитіи, она послѣ смерти Макарта на нѣсколько лѣтъ совершенно сходитъ со сцены. Расходъ силъ былъ такой огромный, что неминуемо должна была наступить усталость. Въ 80-хъ годахъ какъ разъ шла борьба во всѣхъ европейскихъ странахъ. Искусство создавало новый, независимый отъ минувшаго стиль. И на протяженіи этихъ лѣтъ Австрія изображаетъ на картѣ искусства безплодную пустыню. На выставкахъ, попадая въ австрійскія залы, можно было остановиться съ интересомъ только передъ пейзажами *Эмиля Шиндлера* (Emile Schindler). О томъ, что въ то же самое время другой художникъ *Теодоръ фонъ-Германъ* (Theodor von Hoermann) пытался внести нѣчто новое въ искусство, болѣе широкіе круги узнали только послѣ его смерти. А все остальное было иногда недурно, но въ общемъ незначительно, или слишкомъ слащаво, или подражательно. Только съ основаніемъ вѣнскаго сецессіона началось нѣкоторое оживленіе въ сонномъ царствѣ. Стали приглашать на выставки лучшихъ иностранныхъ художниковъ. Учась у нихъ, австрійскіе художники старались снова примкнуть къ европейскому движенію. Художники *Ольбрихъ* (Ollbrich), *Іосифъ Гофманъ* (Josef Hoffmann) и *Коло Мазеръ* (Kolo Maser) направили художественную промышленность на новые пути. Стоявшій во главѣ строительной комиссіи Отто Вагнеръ задался цѣлью придать архитектоникѣ Вѣны штемпель модернизма. И живопись тоже поднялась на довольно большую высоту. Конечно, *Карлъ Моль* (Karl Moll) и *Іосифъ Энгельгартъ* (Josef Engelgart), *Зигмундъ* (Sigmunt) и *Роллеръ* (Roller), если ихъ разсматривать sub speciae aeternitatis, не имѣетъ большого значенія. Но все же они обнаруживаютъ несомнѣнный вкусъ въ своихъ очень современныхъ картинахъ. И одинъ австрійскій художникъ можетъ во всякомъ случаѣ быть названъ на ряду съ лучшими европейскими художниками—это *Густавъ Климтъ* (Gustav Klimt).

Климтъ возбудилъ въ послѣдніе годы большіе толки главнымъ образомъ своими декоративными работами. Онъ написалъ для аулы вѣнскаго университета нѣсколько плафоновъ — аллегорическія изображенія философіи, медицины и юриспруденціи, и многіе восхваляютъ эти картины, какъ документы совершенно новаго монументальнаго искусства. Такъ высоко ихъ, однако, едва ли можно цѣнить. Монументальнаго впечатлѣнія вовсе не производитъ этотъ хаосъ обнаженныхъ тѣлъ, сверкающихъ самыми изысканными красками, и серьезнаго торжественнаго впечатлѣнія—я говорю о картинѣ «наука» — такая картина тоже не можетъ произвести на студентовъ. Но если въ монументальной живописи Климтъ еще идетъ ощупью, не найдя пока вѣрнаго пути, то въ другой области онъ уже создалъ очаровательныя произведенія.

Для того чтобы судить о Климтѣ, нужно главнымъ образомъ разсмотрѣть его рисунки. Въ нихъ сказывается вѣнская чувственность тѣмъ, что Климтъ почти всегда рисуетъ обнаженное женское тѣло. Онъ неутомимо зарисовываетъ своимъ нѣжнымъ карандашомъ движеніе линій таза, мелодичную ритмичность женскихъ бедеръ, мягкую округленность плечъ. Молодыя женщины небрежнымъ жестомъ подбираютъ руками распустившіеся волосы, сжимаютъ грудь, сидятъ на корточкахъ — эти мотивы повторяются въ безконечныхъ варіантахъ въ его рисункахъ. Его чувственность совершенно не знаетъ границъ. Ему нравится также увядшее, уродливое тѣло. Онъ рисуетъ старухъ съ опустившимся бюстомъ, беременныхъ женщинъ. Но и въ этихъ рисункахъ онъ вовсе не жестокій вивесекторъ, какъ Дегазъ. Даже въ кажущемся уродствѣ онъ видитъ остатки прежней красоты. Поразительно, съ какой утонченностью онъ преображаетъ свои чувственныя ощущенія въ художественныя. Странно обстоитъ дѣло съ чувственностью въ искусствѣ. Въ жизни та женщина кажется намъ наиболѣе красивой, которую мы охотнѣе всего цѣлуемъ. Но въ священной области искусства такой критерій, такъ говорятъ, долженъ быть изъятъ. Въ искусствѣ пошлое облагораживается, и обнаженность должна быть чужда чувственности. Но развѣ Венера, которая

не производитъ чувственнаго впечатлѣнія, — все же Венера? Если Венера Милоская менѣе дѣйствуетъ на чувственность, чѣмъ нагая Маха Гойи, то причина въ томъ, что формы этой богини, для статуи которой позировала какая-нибудь женщина двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ, уже не соотвѣтствуютъ тому, что насъ теперь привлекаетъ въ женщинахъ. Каждая эпоха имѣетъ свой идеалъ красоты, каждый идеалъ коренится въ жизни. Тиціанъ такъ же мало идеализировалъ, такъ же мало хотѣлъ создавать безполую наготу какъ Рембрантъ и художники времени рококо, но каждая эпоха имѣетъ другой женскій типъ; иныя формы и движенія кажутся ей чувственно привлекательными, т.-е. прекрасными. Въ творчествѣ Климта интересно прослѣдить, какъ онъ постепенно достигъ пониманія современной красоты. Вначалѣ онъ видѣлъ линіи черезъ посредство старой пластики. Если бы онъ остановился на этой ступени, то имѣлъ бы не большее значеніе, чѣмъ Туманъ или Бугро. Но онъ познакомился съ произведеніями Кнопфа, Бенара и Торопа. Благодаря имъ онъ понялъ, что современная красота не имѣетъ ничего общаго съ античной. Греческій contra posto, академическая постановка ногъ, круглыя движенія исчезаютъ. Онъ рисуетъ движенія современной женщины со всей ихъ угловатой граціей. Въ то же время онъ начинаетъ понимать, изучая Кнопфа, что теперь чувственность болѣе проникнута духовностью, чѣмъ въ прежнія времена. Глаза, невыразительные на его раннихъ картинахъ, начинаютъ блестѣть таинственнымъ, глубокимъ свѣтомъ. Его излюбленные типы не нѣмецкіе. Можетъ быть, свѣтлокудрая германская красота кажется слишкомъ банальной этому искателю самаго сокровеннаго; можетъ быть, онъ потому избѣгаетъ ея, что германская полнота формъ не подходитъ къ стройнымъ линіямъ современнаго художественно-промышленнаго стиля. Словомъ, Климтъ предпочитаетъ женскій типъ, напоминающій эфебовъ и съ сильнымъ ветхозавѣтнымъ haut-goût. Никто не обязанъ раздѣлять его вкуса. Чахоточная красота женщинъ Росетти тоже не всякому нравится. Но нельзя не признать, что то, что онъ самъ считалъ прекраснымъ, онъ изобразилъ съ несравненной утонченностью. Кромѣ чувственнаго пониманія формъ, въ его картинахъ сказывается поразительное пониманіе настроеній, создаваемыхъ красками. «На молодомъ тѣлѣ сверкаютъ драгоцѣнные камни. Ея браслеты, ея пояса, ея кольца бросаютъ искристые лучи на пышное платье, осыпанное жемчугомъ, расшитое золотомъ и серебромъ. Этотъ нѣжный панцырь тонкой золотой работы украшенъ драгоцѣнными камнями, огни которыхъ скрещиваются какъ змѣи на матовой кожѣ цвѣта чайныхъ розъ; они похожи на блестящихъ насѣкомыхъ съ сверкающими крылышками, одни испещренные красными жилками, другіе съ желтыми пятнышками, одни покрыты точками стального цвѣта, другіе съ зелеными разводами, какъ на павлиньемъ перѣ». Эти слова, которыми Гюисмансъ описываетъ Саломею Моро, вспоминаются передъ картинами Климта; онъ тоже облекаетъ тѣла своихъ женщинъ въ сверкающіе золотые панцыри, надѣваетъ на нихъ блестящіе шлемы и обвѣшиваетъ ихъ драгоцѣнными тканями и разными украшеніями. Эта архаическая пышность создаетъ то знойное восточное настроеніе, какое отражено въ Саломеѣ Оскара Уайльда. По всѣмъ своимъ качествамъ Климтъ также выдающійся портретистъ,—впрочемъ въ своей только области. Его мужскіе портреты ничего значительнаго собой не представляютъ. И женщины тоже не всѣ ему удаются. Область Климта начинается тамъ, глѣ кончается Рубенсъ,—но зато въ этой области не свѣтлыхъ волосъ, не полныхъ формъ, онъ истинный мастеръ. Нельзя описать словами его умѣніе схватывать и передавать тонкую красоту профиля, чувственное обаяніе взгляда, грацію таліи, воинственность движенія. Всѣ тѣ дамы, которымъ Рубенсъ кажется вульгарнымъ, имѣютъ въ лицѣ Климта глубоко-понимающаго, нѣжнаго изобразителя. И природу онъ созерцаетъ съ такой же мечтательностью. Жалкая природа, работающая на человѣка, такъ же какъ жирная черноземная почва и дымящаяся пашня, никогда не привлекала Климта. Даже море не имѣетъ на его картинахъ ничего грознаго, мрачнаго. Оно похоже на шелковое платье прекрасной женщины, оно блеститъ и кокетливо сверкаетъ синими, травянисто-зелеными и фіолетовыми тонами. Климтъ относится ко всему эротически. Вся природа становится въ его изображеніи воздушной, дѣвически нѣжной. Солнечные лучи влюбленно играютъ на стройныхъ стволахъ бѣлыхъ березъ, на спящихъ прудахъ, на молодой зелени луговъ. Мотивы Климта мало разнятся отъ того, что пишутъ теперь сотни другихъ художниковъ. Но по нѣжности и сладострастной мягкости пониманія природы Климта можно отличить отъ всѣхъ другихъ. Съ этимъ тонкимъ чутьемъ, которое и составляетъ обаяніе картинъ Климта, соединяется еще удивительное умѣніе предусматривать впечатлѣніе картинъ издали. Въ университетскихъ картинахъ расчетъ его былъ не вѣрный. Для монументальныхъ эффектовъ недостаточно тонкостей его манеры. Но какъ утонченно распредѣлены красочныя пятна въ его маленькихъ картинахъ: полоса жемчужно-сѣраго неба, листья и плоды дерева имѣютъ для Климта и чисто-декоративное значеніе. Природа кажется ему отчасти ковромъ съ прекраснымъ узоромъ. Изъ группировки пятенъ, составляющихъ узоръ, онъ создаетъ цѣльную, ласкающую взоръ красоту. Климтъ еще молодъ. Онъ теперь въ расцвѣтѣ творческихъ силъ. Возможно поэтому, что онъ достигнетъ еще своихъ цѣлей и въ монументальной живописи и пріобрѣтетъ для Вѣны XX вѣка такое же значеніе, какое для предшествующей эпохи имѣлъ Гансъ Макартъ.

Испанія и Италія.

Испанія можетъ гордиться тѣмъ, что въ началѣ XIX вѣка имѣла художника, который болѣе чѣмъ кто-либо другой можетъ считаться родоначальникомъ современной живописи. Великій *Франциск Гойя* (Francisco Goya), умершій въ 1828 году, предвосхитилъ въ своихъ картинахъ все, что на 50 лѣтъ позже создалъ французскій импрессіонизмъ. Въ эпоху, когда художники исключительно изучали античныя статуи, Гойя единственный отвернулся отъ прошлаго и сталъ изучать живую жизнь. Вся старая Испанія, міръ тореадоровъ и махъ, контрабандистовъ, монаховъ и вѣдьмъ изображенъ въ его картинахъ. И такъ какъ онъ не подражалъ академическимъ формамъ стараго искусства, то и въ техническомъ отношеніи влилъ въ свои произведенія свѣжую кровь, придавая имъ ту свѣжесть, которая создается непосредственнымъ соприкосновеніемъ съ дѣйствительностью. Никто до него не умѣлъ такъ схватывать трепещущую жизнь. Онъ пытался передавать самое мимолетное, мелькающее. Въ своихъ ярморочныхъ сценахъ онъ писалъ движеніе толпы, танцы съ кастаньетами, бой быковъ, драки и уличныя сцены. И какъ мощно онъ умѣетъ передавать ощущенія! Для выраженія мимолетныхъ ощущеній онъ создалъ стиль, въ которомъ каждый мазокъ полнъ трепещущей жизни. Онъ пишетъ уличную сцену, и фигуры намѣчены только какъ пятна. Но эти пятна живутъ, эта толпа говоритъ. Онъ пишетъ танцы съ кастаньетами, и въ его танцовщицахъ дрожитъ каждый нервъ. Ни у Больдини, ни у Саржена не схвачены съ такимъ непосредственнымъ огнемъ мелькающія какъ молнія движенія. Онъ пишетъ ярмарку, и слышишь, какъ толпа ходитъ промежъ бараковъ, весело смѣясь и шутя. Онъ пишетъ бой быковъ, и не только движенія борцовъ переданы съ несравненной увѣренностью и силой, но и въ зрительной залѣ все дышитъ и живетъ. Всѣ эти тысячи людей, выгнувшіеся впередъ и слѣдящіе съ широко раскрытыми глазами за ходомъ борьбы, превратились въ одно существо о тысячу головахъ съ одной общей душой, однимъ общимъ біеніемъ пульса. Гойя передаетъ немногими рѣзкими штрихами полную иллюзію движенія. Стоитъ ему взять кисть въ руки—и сейчасъ же по землѣ, усыпанной лепестками розъ, проходятъ процессіи, кокетничаютъ махи, молодые люди хватаются за ножи, молодыя пары бѣшено кружатся въ танцахъ и копья тореодоровъ обагряютъ кровью песокъ арены. Смѣлость письма соединяется у него съ утонченнымъ вкусомъ въ передачѣ красочныхъ оттѣнковъ. Онъ приближается къ французскимъ plein-air'истамъ, когда изображаетъ фигуры, движущіяся въ дрожащемъ свѣтѣ, а послѣднія его картины, выдержанныя въ прозрачныхъ сѣро-черныхъ тонахъ, сильно напоминаютъ картины Эжена Карьера. Иногда же онъ смѣло кладетъ рядомъ цѣльныя краски, какъ это дѣлаютъ пуантильисты. Онъ никогда не вырисовываетъ контуровъ; очертанія расплываются въ свѣтѣ. Въ композиціи отсутствуетъ всякая академичность. Его манера срѣзать ненужное и давать только живыя точки совершенно напоминаетъ Дегаза. Это и дѣлаетъ его столь родственнымъ современному искусству. Когда, въ 60-хъ годахъ прошлаго вѣка, исполнилось пророчество Филиппа Отто Рунге о томъ, что свѣтъ, воздухъ и движеніе станутъ великой задачей и великой побѣдой современнаго искусства, когда стремленіе художниковъ направилось къ тому, чтобы, вмѣсто изученія старыхъ картинъ, наблюдать движенія и оттѣнки выраженія непосредственно въ самой живой дѣйствительности, когда стали пытаться замѣнить темный музейный тонъ свѣтлыми, звучными красками природы, тогда на ряду съ Веласкезомъ открыли и Гойю. Для всѣхъ юношескихъ работъ Манэ—для его «Guitarero» и «Боя быковъ», «Махъ» Люксанбургскаго музея, «Смерти императора Максимильяна» и «Олимпіи», можно указать прямые образцы среди картинъ Гойи. На ряду съ Веласкезомъ Гойя оказалъ самое несомнѣнное вліяніе на развитіе современнаго импрессіонизма.

Въ Гойѣ, однако, истощилась, повидимому, вся сила современной Испаніи. Послѣ его смерти въ Испаніи не было уже дѣйствительно великаго художника. Museo de arte moderno въ Мадридѣ доказываетъ несомнѣннымъ и ужасающимъ образомъ, до чего эта нѣкогда богатая и гордая страна сдѣлалась безплод-

ной въ художественномъ отношеніи. Тамъ нѣтъ ничего самобытнаго, ничего, кромѣ слабыхъ отраженій искусства другихъ европейскихъ странъ. Сначала тамъ царилъ, какъ и повсюду, безотрадный классицизмъ греческіе носы, фехтовальныя позы, живописныя складки плащей, все это безцвѣтное повтореніе образцовъ Давида. Послѣ того въ Испаніи выросло жалкое деревцо изъ отпрыска нѣмецкаго назарейства. Вмѣсто испанскихъ именъ подъ картинами могли бы стоять подписи Овербека, Фейта или Шадова. Одновременно тамъ процвѣтало романтическое изображеніе Италіи. Дѣвушки изъ Трастевере, написанныя невѣроятно сухо, стоятъ, освѣщенныя солнцемъ, какъ у Леопольда Роберта. Въ концѣ концовъ началось движеніе въ сторону развитія колорита. Выступилъ колдунъ *Фортуни* (Fortuni), единственный испанскій художникъ послѣ Гойи, стяжавшій себѣ большую европейскую славу. Фортуни былъ, дѣйствительно, несравненный жонглеръ красками. На него оказалъ большое вліяніе Мейссонье во время поѣздки въ Парижъ въ 1866 году, и онъ сталъ разрабатывать тѣ же сюжеты, съ той разницей, что къ тонкой изысканности француза у него присоединился блескъ художника южно-романской расы. Уже въ его первой небольшой картинѣ — нѣсколько щеголей въ костюмахъ рококо, разглядывающихъ гравюры въ богато убранной комнатѣ,—съ большимъ шикомъ написано японское оружіе, лари эпохи возрожденія, рамы съ золотой рѣзьбой. Въ картинѣ «La Vicaria»,—свадьба стараго щеголя съ молодой бѣдной красивой дѣвушкой,—возродился погребенный съ Гойей искристо живой сверкающій міръ рококо. Мастерская Фортуни въ Римѣ была музеемъ самыхъ изысканныхъ предметовъ. Восточные ковры, тяжелыя шелковыя ткани, японскія вазы, мавританское оружіе, старое стекло изъ Мурано,—все, что блеститъ и сверкаетъ, разыскивалъ и собиралъ онъ у себя. И этотъ міръ, въ которомъ онъ жилъ, изображенъ и въ его картинахъ. Венеціанскія люстры, мраморныя и порфировыя колонны, группы изъ слоновой кости и бронза составляютъ обстановку его поразительной картины «Разсматриваніе модели». Тысячью красокъ сверкаютъ одежды, мраморъ отражаетъ различные цвѣта тканей. Картина «Репетиція въ театрѣ»—самое яркое произведеніе его блестящей, сверкающей, какъ фейерверкъ, манеры. Какъ акробатъ кисти, Фортуни имѣетъ мало равныхъ себѣ.

То, что даютъ другіе художники, совершенно ничтожно. Официальное искусство направляло свои старанія на возрожденіе старой исторической живописи. Въ Museo de arte moderno собраны всѣ тѣ огромныя историческія картины, которыя двадцать лѣтъ тому назадъ объѣзжали всѣ европейскія выставки. Тамъ находятся: «Безумная Іоанна» Прадиллы, «Обращеніе герцога Гандіи» Карбонеро, «Послѣдній день Нумаціи» Верры, «Колокола Гуэски» Касадо, «Иньесъ де Кастро» Ибельса. На этихъ картинахъ раскрываютъ гробы, мятежные вассалы принуждены преклониться передъ прахомъ своей королевы, побѣжденные герои пронзаютъ себѣ грудь мечомъ. Тамъ изгоняютъ евреевъ, великій инквизиторъ проклинаетъ еретиковъ, умираетъ Сенека, и Неронъ стоитъ у трупа Агриппины. Все только убійства, ядъ и петля, кровь и тлѣнъ. Бѣдное испанское государство тратитъ много денегъ на поддержку этой исторической живописи большого стиля. «Ея назначеніе», такъ гласитъ предисловіе къ каталогу, «пробуждать благородныя качества, будить память о великихъ событіяхъ прошлаго». А между тѣмъ эти картины повторяютъ старое въ томъ же стилѣ, который царилъ въ 50-хъ годахъ въ парижскихъ мастерскихъ. То, что называютъ испанской національной одеждой,—только устарѣвшая парижская мода.

Кромѣ этихъ гигантскихъ картинъ, много маленькихъ жанровыхъ сценъ. Играютъ гвитареры, танцуютъ махи, тореадоры раскланиваются съ публикой, красивыя дѣвушки молятся. Но и эти картины испорчены анекдотичностью. Можно было бы сказать, что въ современной Испаніи искусство прозябаетъ самымъ жалкимъ образомъ, если бы не было двухъ мастеровъ — правда, живущихъ не на родинѣ, а во Франціи,—которые обнаруживаютъ огромное мастерство, примыкая къ современному теченію въ искусствѣ. Первый изъ нихъ—*Зулоага* (Zuloaga). Въ картинахъ этого художника воскресъ тотъ испанскій колоритъ, который совершенно исчезъ изъ живописи послѣ смерти Гойи. Съ перваго взгляда взоръ почти оскорбленъ. Тонкостей въ изображеніи свѣта, изысканныхъ красочныхъ аккордовъ было бы напрасно искать у Зулоаги. Рѣзко, почти грубо, какъ на афишахъ, ставитъ онъ рядомъ ядовитыя желтыя и зеленыя краски. Съ грубой правдивостью пишетъ онъ ярко разрумяненныя щеки и подведенныя брови своихъ куртизанокъ и даже старается придать ихъ движеніямъ больше граціи, ихъ костюмамъ больше шика. Но какъ смѣло и широко все это схвачено, какой смѣлой и широкой кистью возсоздано! Именно потому, что онъ избѣгаетъ всякихъ прикрасъ и не вноситъ ничего чужого, космополитическаго въ свой обособленный міръ, картины его и отражаютъ съ такой поразительной силой весь характеръ испанской жизни. Въ особенности это можно сказать про его портретъ народнаго поэта дона Мигуэле де Сеговія, обвѣянный духомъ донъ-кихотства. Это какъ бы новое перевоплощеніе веласкезовскаго Паблилоса. Интересно, что Зулоага и во Франціи остается испанцемъ. Даже когда онъ пишетъ парижанокъ, онъ переводитъ ихъ туалеты и стиль на грандеццу испанскаго стиля.

Гораздо болѣе, чѣмъ у Зулоаги, французская школа замѣтна у второго испанца, который очень выдвинулся на выставкахъ послѣднихъ лѣтъ,—у *Англады* (Anglada). Англада всѣмъ своимъ существомъ больше французъ, нежели испанецъ. Сильно повліялъ на него Бенаръ своей утонченностью и извращенностью, и этотъ французскій haut-goût придаетъ картинамъ Англады своеобразную прелесть. Но то, что Испанія въ настоящее время страна, утратившая всякую жизнеспособность, доказываютъ и картины Англады. Въ этой чрезмѣрно утонченной живописи есть что-то старчески безкровное, находящее удовольствіе только въ особенныхъ нюансахъ, въ необычныхъ возбуждающихъ нервы ощущеніяхъ.

* * *

Такое же безсиліе, какъ и въ Испаніи, наблюдается въ искусствѣ современной Италіи. Точно какіе-то желѣзные законы управляютъ культурнымъ развитіемъ народовъ. Отъ среднихъ вѣковъ до эпохи барокко Италія шла во главѣ другихъ странъ во всѣхъ областяхъ искусства. Теперь эта почва, давшая столь обильную жатву, истощена. Въ Италіи нашего времени былъ одинъ единственный художникъ, равный великимъ мастерамъ германскихъ странъ, и этотъ единственный художникъ не жилъ въ самой Италіи, а родился по ту сторону границы, на австрійской землѣ. *Джіованни Сегантини* (Giovanni Segantini), который тоже умеръ, кажется въ сравненіи со своими итальянскими товарищами человѣкомъ болѣе могучей расы, отпрыскомъ болѣе блестящей эпохи.

«Я знаю, что у меня были отецъ и мать, и что имъ вздумалось свить гнѣздо въ Арко, въ тридентскомъ округѣ. Мать мою я помню, вижу духовнымъ взоромъ ея высокую фигуру и утомленную поступь. Ей не было 29 лѣтъ, когда она умерла. Мой отецъ хотѣлъ тогда поселиться со мной въ Миланѣ, гдѣ у него были сынъ и дочь отъ перваго брака. Сынъ жилъ бѣдно—у него была парфюмерная лавка, а сестра вела его хозяйство. Но попытка поселиться въ Миланѣ оказалась неудачной. Дѣла шли плохо. Отецъ и сынъ вмѣстѣ уѣхали искать заработка, оставивъ меня на попеченіи сестры. Она уходила изъ дому каждый день рано утромъ, оставивъ мнѣ что-нибудь поѣсть, и возвращалась только подъ вечеръ. Мансарда, въ которой мы жили, имѣла два маленькихъ окна совсѣмъ наверху такъ, что я, даже ставъ на столъ, могъ видѣть только край неба. Мнѣ было тяжело оставаться одному, такъ какъ на меня часто находили приступы неописуемаго страха. Я отправлялся поэтому на лѣстницу, гдѣ черезъ квадратное окно глядѣлъ на длинный рядъ церквей, а глубоко внизу видѣлъ маленькій дворъ. У этого окна я проводилъ цѣлые дни въ теченіе многихъ мѣсяцевъ. Долгое время я ждалъ отца, который обѣщалъ скоро вернуться. Но такъ я уже больше никогда не видалъ его. Однажды утромъ, когда я тупо глядѣлъ въ окно, ни о чемъ не думая, до слуха моего дошелъ разговоръ нѣсколькихъ сосѣдокъ. Онѣ разсказывали о какомъ-то человѣкѣ, который въ молодыхъ годахъ ушелъ пѣшкомъ изъ Милана и пошелъ во Францію, гдѣ ему очень повезло. Для меня это было цѣлымъ откровеніемъ. Значитъ, можно уйти и отправиться въ странствіе. Мысль о томъ, чтобы попасть во Францію, уже не оставляла меня. Наконецъ я принялъ твердое рѣшеніе. Однажды утромъ я подождалъ ухода сестры, потомъ тоже сошелъ внизъ, пошелъ въ булочную, взялъ въ кредитъ полфунта хлѣба, пустился въ путь, и все шелъ, шелъ, медленно поѣдая свой хлѣбъ. Когда стало темнѣть, мысль о приближающейся ночи начала меня пугать. Я усталъ, но шелъ дальше. Тяжелыя тучи покрыли небо, и у меня началась борьба между страхомъ темноты и усталостью. Усталость побѣдила. Совершенно обезсиленный я прилегъ на край дороги. Что послѣ того произошло, я ужъ не знаю; но когда я послѣ долгаго сна проснулся оттого, что меня тормошили и поднимали на ноги, оказалось, что я весь мокрый—точно меня вытащили изъ рва съ водой. Передо мной стояли крестьяне и осыпали меня вопросами о томъ, кто я и куда я иду. Они сказали, что по этой дорогѣ я никогда не дойду до Франціи, и позвали меня пока къ себѣ, обѣщая обсушить меня и уложить въ теплую постель. На слѣдующій день они стали совѣщаться между собой о томъ, какъ меня доставить обратно домой. Но я этому воспротивился, и когда они увидѣли мою рѣшимость, они сказали: «Останься у насъ, бѣдная сиротка, но мы не богаты, и чтобы жить съ нами, ты долженъ работать». Съ того дня я сталъ пасти свиней. Мнѣ еще не было тогда семи лѣтъ.

Этими словами Сегантини разсказалъ самъ исторію своего дѣтства, и эта пастушеская идиллія сдѣлалась началомъ цѣлаго ряда другихъ испытаній. Нѣсколько времени онъ жилъ въ Val Lugano, у своего единороднаго брата, имѣвшаго тамъ колбасную лавку. Потомъ онъ снова вернулся въ Миланъ къ сестрѣ. Она вышла замужъ, открыла кабачокъ, и мальчикъ былъ тамъ прислужникомъ. Но это не долго длилось. Въ книгахъ одного миланскаго пріюта для брошенныхъ мальчиковъ, есть слѣдующая запись: «Джіовани Сегантини, принятый 9 декабря 1870 года, убѣжалъ 16 августа, снова доставленъ 1 сентября 1871 года, вышелъ въ 1873, работалъ въ башмачномъ отдѣленіи». Въ этомъ пріютѣ Сегантини написалъ свое первое произведеніе—портретъ тогдашняго наслѣднаго принца Гумберта; онъ нацарапалъ его углемъ на стѣнѣ своей комнатки, скопировавъ его съ попавшейся ему въ руки гравюры. Такимъ образомъ опредѣлились природныя способности строптиваго мальчика. Выпущенный изъ пріюта Сегантини отданъ былъ въ ученіе къ маляру Тетоманци—это былъ его первый шагъ къ тому, чтобы стать художникомъ. Оставивъ Тетоманци, Сегантини поступилъ въ декоративный классъ Бреры. Потомъ онъ сдѣлался рисовальщикомъ анатомической клиники и началъ писать кистью. Одной изъ его первыхъ работъ былъ портретъ Беатриче, хорошенькой сестры Эбениста Бугатти; она была изображена на портретѣ въ фантастическомъ костюмѣ съ соколомъ въ рукахъ: эта дѣвушка съ соколомъ стала его женой; въ 1861 году молодая чета поселилась въ Пуссіано на озерѣ Комо. Тамъ они прожили пять лѣтъ въ сельской простотѣ вдали отъ города. Но для художника это еще не было достаточнымъ уединеніемъ. Изъ долины, изъ природы, привлекающей туристовъ, онъ стремился подняться все выше въ свободный горный міръ. Въ 1886 г. онъ поселился въ граубюнденской деревнѣ Савоньинѣ, и тамъ написаны были тѣ картины, которыя производили странное впечатлѣніе на выставкахъ,—впечатлѣніе внезапно повѣявшаго въ душной залѣ ледяного алпійскаго воздуха или глотка воды изъ прозрачнаго горнаго ручья. Въ творчествѣ Сегантини произошла полная метаморфоза. Вначалѣ онъ былъ искуснымъ живописцемъ, который съ бравурной увѣренностью смѣшивалъ на палитрѣ сочныя, пышныя краски. Теперь онъ отбросилъ все, чему учился въ академіи и нашелъ самобытныя средства для выраженія своихъ мыслей и чувствъ. Прозрачный холодный воздухъ на высокихъ горахъ, сверканіе снѣга, искристые солнечные лучи и пряность молодой зелени, вырастающей изъ каменистой почвы,—все это онъ научился передавать совершенно по-своему. И среди этой природы онъ сталъ изображать и человѣка, но не какъ героя беллетристическихъ эпизодовъ, а какъ произведеніе

почвы, на которой онъ растетъ, человѣка въ борьбѣ съ природой и въ единеніи съ ней. Все болѣе и болѣе научался онъ также отбрасывать въ изображеніи природы и людей все второстепенное, не существенное. Любопытный фактъ: онъ никогда не видалъ картинъ Милле въ оригиналѣ, а между тѣмъ ни одинъ современный художникъ такъ не приближался чисто библейской торжественностью линій къ творчеству великаго барбизонскаго крестьянина. И его влекло все выше и выше. Онъ все болѣе приближался къ тѣмъ высотамъ, на которыхъ жизнь умираетъ, гдѣ природа говоритъ стихійными знаками, гдѣ все становится сверхчеловѣческимъ, героическимъ. Въ Малойѣ, въ Энгандинѣ, вблизи Сильсь-Маріи, гдѣ жилъ Ницше, жилъ и Сегантини съ 1894 года. «Величественные аккорды природы»,—такъ онъ самъ описывалъ свое первое впечатлѣніе,—«здѣсь звучатъ громче чѣмъ гдѣ-либо». Скалистыя высоты и вѣчные снѣга сливаются съ нѣжной зеленью пастбищъ и глубокой зеленью сосновыхъ лѣсовъ. Голубое небо отражается въ маленькихъ озерахъ, которыя еще въ сто разъ синѣе неба.

Луга всюду прорѣзаны хрустально чистыми водяными жилками, которыя текутъ въ долину по расщелинамъ скалъ. Всюду альпійскія розы, и все полно величайшей гармоніей, отъ журчанія ручейковъ до колокольчиковъ стадъ и до жужжанія пчелъ». О величественной красотѣ горныхъ высотъ должна была разсказать альпійская панорама, которую онъ задумывалъ для парижской всемірной выставки 1890 года. «Мнѣ 40 лѣтъ, я кажется изучилъ, какъ живописецъ, все, что есть на землѣ, и все понялъ. Теперь я надѣюсь, что мой духъ подготовленъ къ тому, чтобы приблизиться къ высочайшей красотѣ, и свободно воссоздать то, что мнѣ внушаетъ внутренній голосъ». Но судьба рѣшила иначе. Большой триптихъ «Природа, жизнь и смерть» былъ его послѣднимъ произведеніемъ. 18 сентября 1891 года онъ поднялся вмѣстѣ съ своимъ младшимъ сыномъ, Маріономъ, и бѣлокурой крестьянкой-бабой, которая ему позировала для многихъ картинъ,—на Шафбергъ, на высоту 2700 метровъ; тамъ стоитъ одинокая каменная хижина, которую онъ написалъ на своей картинѣ «Смерть». И послѣ того смерть сама взяла у него кисть изъ рукъ. Онъ выпилъ разгоряченный не совсѣмъ чистую воду, и это вызвало воспаленіе брюшины, отъ котораго онъ умеръ послѣ десяти дней страшныхъ мученій. Въ воскресенье 1 октября его похоронили на маленькомъ кладбищѣ въ Малойѣ.

Вотъ въ бѣглыхъ чертахъ вся жизнь Джіованни Сегантини. И зная его жизнь, знаешь его живопись: онъ открылъ для искусства новый міръ красоты, поэзію горныхъ высотъ. Его появленіе совпало съ началомъ импрессіонизма. Въ то время любили сырую туманную атмосферу, въ которой смягчаются всѣ краски, расплываются всѣ линіи. Предпочитали также однообразныя равнины, потому что горные виды опошлены были условными пейзажистами стараго времени, писавшими вмѣсто картинъ раскрашенныя cartes postales. Сегантини первый опять поднялся вверхъ, на горы. Онъ тоже не пишетъ горныхъ вершинъ, подымающихся какъ гиганты къ небу, а пишетъ равнины. Но это не равнины внизу, а горныя равнины—та одинокая величественная природа, гдѣ замолкаютъ будничныя заботы, и гдѣ чувствуется близость къ міровому духу. Но на высотахъ воздухъ очень разряженный. Всѣ краски и линіи поразительной чистоты. Такимъ образомъ, Сегантини уже тѣмъ, что онъ писалъ высоты, сдѣлался первымъ мастеромъ линій среди импрессіонистовъ. Какъ мощно возсоздано на его картинахъ стильное величіе горъ, съ какой поразительной правдивостью его рѣзкій колоритъ передаетъ впечатлѣніе ясности и холода этой природы. Небо поднимается, какъ стальной куполъ надъ стальными, прозрачными, какъ хрусталь, озерами и надъ свѣтло-зелеными похолодѣвшими лугами. Молодая зелень дрожитъ и мерзнетъ на ледянистомъ, сверкающемъ холодномъ воздухѣ. Блестятъ глетчеры и сверкаетъ снѣгъ. Или же солнце бросаетъ свои лучи на землю толстыми огненными пучками. Приближается грозовая туча, величественная и спокойная, какъ неминуемо надвигающаяся судьба. Джіованни Сегантини хотя и умеръ молодымъ, но останется жить въ искусствѣ на вѣчныя времена.

Слѣдуетъ ли послѣ такого великаго мастера, отмѣчать всѣхъ другихъ, которые теперь въ Италіи кое-какъ снискиваютъ себѣ пропитаніе кистью? Въ Венеціи былъ хорошій художникъ, рано умершій *Фавретто* (Favretto), который въ своихъ картинахъ повѣствовалъ о томъ времени, когда королева Адріатики, предвидя свое паденіе, спѣшила лихорадочно насладиться въ послѣдній разъ радостями жизни въ эпоху рококо. Въ Неаполѣ жилъ до начала XX-го вѣка *Доменико Морелли* (Domenico Morelli), который очень искусно превращалъ библейскіе сюжеты въ жанровыя картины въ восточномъ вкусѣ. И теперь еще тамъ продолжаетъ свою дѣятельность *Паоло Микетти* (Paolo Michetti), поражающій бравурностью своихъ картинъ. Большаго, чѣмъ такой внѣшней бравурности, современные итальянцы рѣдко достигаютъ. Ихъ произведенія большею частью рыночный товаръ, приноровленный къ вкусамъ путешествующей публики. До самаго послѣдняго времени въ итальянскихъ картинахъ преобладали жанровые сюжеты. Загорѣлые мальчишки, продающіе каштаны, кардиналы въ красныхъ одеждахъ, молодыя прачки, которыя, нагнувшись надъ бѣльемъ, показываютъ икры, вельможи времени возрожденія въ сапогахъ à la Валленштейнъ и дамы въ шелкахъ составляли неизмѣнное содержаніе такого рода картинъ. Потомъ этотъ старомодный стиль нѣсколько обновили. Вмѣсто анекдотовъ въ краскахъ, мелодрамъ или видовъ тѣхъ мѣстностей, которыя обозначены въ Бедекерѣ тремя звѣздочками, художники стали писать въ манерѣ импрессіонистовъ и разыгрывали съ ловкостью жонглеровъ новомодныя мелодіи. Дрожащіе лунные лучи мелькаютъ, какъ у Казена надъ ночными полями; лампы подъ красными абажурами обливаютъ мягкимъ уютнымъ свѣтомъ тихія комнаты—какъ у Бенара. Дамы сидятъ на террасахъ, какъ у Дуэза, или задумчиво ходятъ по ароматнымъ полямъ лилій, какъ у англійскихъ прерафаэлитовъ. Технически все это сдѣлано очень хорошо, съ поражающей виртуозностью, съ ослѣпительною увѣренностью. Но если бы за этими прелестными масками скрывалась душа! Если бы за этой вылощенностью, бьющей на эффектъ, было истинное чувство! Ни одинъ

уголокъ природы не передается въ этихъ картинахъ въ присущей ему простотѣ. Все искусственно, подправлено пряннымъ соусомъ, все надушенно. Художники пишутъ картины изъ крестьянскаго быта, но не въ суровомъ стилѣ Милле, а въ слащавой манерѣ Бретона; пишутъ «интимные» пейзажи—но непремѣнно такъ, чтобы солнечные лучи улыбались или капризно прятались. Безъ бенгальскихъ огней, безъ дешевыхъ оперныхъ эффектовъ дѣло никогда не обходится. Безполезно было бы поэтому называть имена художниковъ и стараться различать по ихъ характернымъ признакамъ представителей ломбардской и венеціанской, миланской и тосканской, римской и неаполитанской группы. *Чіарди* (Ciardi) подкупаетъ своей виртуозностью, и все-таки все у него сводится къ однимъ и тѣмъ же шаблонамъ. *Бецци* (Bezzi) пишетъ морскіе виды, какъ шарманщикъ, который всю жизнь повторяетъ ту же мелодію. *Тито* (Tito) повторяетъ картину, которая ему въ молодости создала успѣхъ, все въ болѣе и болѣе слабыхъ варіаціяхъ. Все это было бы прекрасно и достойно всякихъ похвалъ, если бы не было такимъ внѣшнимъ, слащавымъ и пустымъ.

Только два итальянца, живущіе въ Парижѣ, имѣютъ самостоятельное значеніе.

Джузеппе де Ниттисъ (Giuseppe de Nittis), родившійся близъ Неаполя и умершій въ Парижѣ въ 1884 году, извѣстенъ главнымъ образомъ картинами парижской уличной жизни. Бульвары, площадь Согласія, Булонскій лѣсъ, Елисейскіе поля то днемъ, когда видны цвѣтущія деревья, пестрыя клумбы цвѣтовъ, фонтаны и быстро мчащіяся по асфальту коляски, то вечеромъ, когда ослѣпительно мелькаютъ между деревьями фонари,—вотъ его обычные сюжеты. Онъ съ необыкновенною изысканностью передаетъ самый воздухъ и столь же очаровательны фигурки, оживляющія его картины: дамы въ изысканныхъ туалетахъ, изящныя дѣвочки-подростки, элегантные парижане, которые разговариваютъ, прислонясь къ газетному кіоску.

Джіованни Больдини (Giovanni Boldini), который и теперь живетъ въ Парижѣ, прославился главнымъ образомъ своими дамскими и дѣтскими портретами. Онъ умѣетъ мастерски передать движеніе головы, улыбку, мельканіе воздушныхъ кружевныхъ dessous изъ-подъ свѣтлыхъ шелковыхъ платьевъ, написать изящную ножку дѣвочки въ черномъ шелковомъ чулкѣ, выдѣляющуюся нѣжными линіями на свѣтломъ диванѣ. По оживленности и по виртуозности картины его могутъ сравниться съ работами лучшихъ французскихъ художниковъ.

Нидерланды.

Связь Бельгіи съ Франціей была особенно тѣсной въ теченіе XIX вѣка. Поэтому исторія бельгійской живописи состоитъ изъ тѣхъ же главъ, какъ и французская. Большое значеніе имѣло прежде всего то, что великій живописецъ времени Имперіи, Жакъ-Луи Давидъ, провелъ послѣдніе годы своей жизни въ Брюсселѣ. Многочисленныя произведенія этого художника имѣются въ брюссельскомъ музеѣ, и они оказали большое вліяніе на бельгійскихъ художниковъ. Въ особенности *Навезъ* (Navez) проявляетъ въ своихъ портретахъ и картинахъ на античные сюжеты ту же пуританскую строгость, которая отмѣчаетъ творчество великаго французскаго мастера.

Потомъ наступило и для Бельгіи время исторической живописи. Одно время казалось, что въ Бельгіи этотъ родъ живописи, созданный Деларошемъ, отвѣчалъ дѣйствительно національной потребности. Бельгія стала въ 1830 году самостоятельнымъ государствомъ, а самостоятельное государство нуждается въ искусствѣ, которое коренилось бы въ отечественномъ прошломъ. Нужно было составить себѣ въ нѣкоторомъ родѣ галлерею предковъ. Нужно было напомнить о великихъ мертвецахъ для того, чтобы они благословили новую эпоху; нужно было прославить геройскія дѣянія старо-фламандской исторіи.

Число живописцевъ, которые стали удовлетворять этому требованію, было необычайно велико. Когда въ 1830 году *Густавъ Ваперсъ* (Gustav Wappers) выступилъ съ своей картиной: «Бюргермейстеръ ванъ-деръ-Верфъ при осадѣ Лейдена въ 1576 году предлагаетъ голодному населенію свое тѣло въ пищу», то это казалось началомъ новаго фламандскаго возрожденія. Сюжетъ былъ чисто фламандскій, такъ же какъ красочность праздничной атмосферы, блескъ бархата и шелка. Цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ примкнулъ къ Ваперсу. *Никезъ де Кейзеръ* (Nicaise de Keyzer) выступилъ въ 1836 году со своей «Битвой при Куртре», *Анри Декенъ* (Henri Decaisne) закончилъ своихъ «Belges illustres», въ которыхъ изображено собраніе великихъ людей страны. Выступилъ *Луи Галлэ* (Louis Gallais) со своей колоссальной картиной: «Отреченіе Карла V», на которой придворная толпа знатныхъ кавалеровъ и дамъ, одѣтыхъ въ парчу и бархатъ, двигались по великолѣпной залѣ королевскаго замка. *Эдуардъ де Біевъ* (Eduard de Biefve) написалъ «Договоръ нидерландскаго дворянства», изобразивъ союзъ, заключенный въ замкѣ Куиленбургѣ нидерландскимъ дворянствомъ въ 1566 году для борьбы противъ инквизиціи. *Эрнестъ Слингенееръ* (Ernest Slyngeneyer) выступилъ въ 1848 году со своей «Морской битвой при Лепанто». На каждой выставкѣ появлялся какой-нибудь новый художникъ. По количеству художниковъ тогдашняя Бельгія стояла очень высоко. Но каково же качество ихъ произведеній? Большинство картинъ, собранныхъ въ брюссельскомъ musée moderne, не имѣли почти ничего общаго съ національнымъ подъемомъ въ Бельгіи, но зато очень много общаго съ школой Делароша. Всѣ трогательныя сцены изъ англійской и французской исторіи, которыя писалъ Ваперсъ, изображались до него во Франціи, и въ нихъ нѣтъ ничего бельгійскаго ни по замыслу, ни по техникѣ. Никезъ де Кейзеръ только тѣмъ отличается отъ Конта, что искалъ анекдотовъ изъ біографіи нидерландскихъ художниковъ—Мемлинга и Рубенса. Галлэ и Біевъ были только подражателями. Они изображали величайшіе моменты нидерландской исторіи, не имѣя для этого никакого матеріала, кромѣ стульевъ, платьевъ и мимики, заимствованной у Делароша. Все ихъ творчество было театральнымъ представленіемъ съ прекрасными костюмами и плохими актерами.

И вотъ что было самымъ пагубнымъ: такъ какъ историческая живопись поглощала всѣ силы, такъ какъ высшей цѣлью художниковъ было наряжать модели и заставлять ихъ строить гримасы, то художники разучились наблюдать жизнь. Бытовая живопись играла совершенно второстепенную роль рядомъ съ исторической. Жанровые живописцы принуждены были разсказывать самыя нелѣпыя исторіи, только для того, чтобы обратить на себя вниманіе въ эту эпоху исключительнаго интереса къ исторической живописи.

Маду (Madou) изображалъ человѣческую жизнь, какъ большой народный праздникъ. Гренадиры шутятъ съ служанками, старые маркизы величаво нюхаютъ табакъ, мальчикамъ становится дурно отъ первой папиросы, трактирные завсегдатаи спорятъ о передовой статьѣ въ газетѣ, пьяницы засыпаютъ подъ столомъ и потѣшаютъ гостей—вотъ образчики его обширнаго репертуара. *Адольфъ Диленсъ* (Adolf Dillens), не впадающій настолько въ комическій жанръ, изображалъ робкихъ влюбленныхъ, которые приносятъ букеты предмету своего обожанія, молодыхъ дѣвушекъ, которыя выслушиваютъ признанія въ любви, обдергивая передникъ, порывы вѣтра, выворачивающіе зонтики у господъ почтеннаго вида, влюбленныхъ сапожниковъ, которые снимаютъ слишкомъ высоко мѣрку съ ноги своихъ заказчицъ,—вотъ общій характеръ его картинъ. Однообразіе жанровой живописи было очень велико. Подобно англійскимъ жанристамъ времени Вильки и бельгійскіе художники надѣваютъ цвѣтныя очки, чтобы видѣть жизнь только въ розовомъ свѣтѣ. Они не думали о томъ, что есть міръ, гдѣ происходитъ борьба и гдѣ люди страдаютъ; что есть народъ, который стонетъ и голодаетъ. Жизнь изображаютъ въ веселомъ видѣ, какъ занимательную комедію. Но вдругъ среди этой мирной идилліи раздались рѣзкіе звуки, нарушившіе благодушное настроеніе. Добродушно улыбающійся оптимизмъ оказался ложью. Въ тѣ годы броженія, которые завершились революціей 1848 года, не только французы, но и бельгійцы поняли, что искусство не можетъ быть легкомысленнымъ, когда жизнь серьезна. Художниковъ перестали удовлетворять шутки. Имъ хотѣлось участвовать въ жизни, происходящей вокругъ нихъ, хотѣлось бороться за высокія цѣли своего вѣка.

Наиболѣе бурно преслѣдовалъ эти цѣли поразительный въ своемъ родѣ художникъ *Антуанъ Вирцъ* (Antoine Wiertz), страстный агитаторъ по темпераменту. Онъ не только превратилъ свою кисть въ оружіе, которымъ онъ боролся за народъ, за бѣдныхъ и обездоленныхъ,—но и всѣ вопросы, поднятые XIX вѣкомъ отразились въ его картинахъ. У Вирца были очень благородныя намѣренія. Онъ хотѣлъ исправить людей, создать новую культуру, и поэтому онъ съ яростью ополчался противъ всего, въ чемъ видѣлъ переживаніе грубой варварской эпохи и стремился подготовить путь для новаго лучшаго будущаго. Но нельзя сказать, чтобы посѣщеніе брюссельскаго «Музея Вирца» могло доставить эстетическое наслажденіе. Прежде всего Вирцъ очень часто подходитъ къ опасной границѣ, гдѣ возвышенное переходитъ въ смѣшное; онъ вообще не умѣлъ художественно воплощать свои намѣренія. Проникнутый совершенно ложнымъ убѣжденіемъ, что картина то же самое, что рукопись, въ которой важно содержаніе, а не красота почерка, которымъ она написана, Вирцъ никогда не поднимался выше уровня небрежной скорописи. Насколько онъ интересенъ какъ мыслитель, настолько онъ чудовищенъ какъ художникъ.

Изъ этого ясно, по какому пути должно было пойти дальнѣйшее развитіе живописи. Заботы о повѣствовательномъ содержаніи картинъ совершенно отвлекли живописцевъ отъ ихъ настоящаго призванія. Теперь они должны были понять, что вовсе не ихъ дѣло разсказывать и философствовать, забавлять и бороться, а что главное для живописи—хорошо писать красками. Плохо написанныя картины съ интересными сюжетами должны были смѣниться менѣе глубокомысленными, но лучше написанными картинами. И подобнаго изощренія вкуса можно было достичь только изученіемъ великихъ старыхъ мастеровъ колорита.

Начало изученію старыхъ мастеровъ со стороны колорита положилъ *Генрихъ Лейсъ* (Henrik Leys). Въ началѣ своей карьеры Лейсъ прославился, какъ воскресшій Терборгъ. Но гораздо выше этихъ картинъ, въ которыхъ онъ примыкалъ къ голландскимъ малымъ мастерамъ XVII вѣка,—его позднѣйшія произведенія; въ нихъ онъ еще болѣе углублялся въ прошлое, примыкалъ къ Дюреру и Кранаху, къ Дирку, Бутсу и Массису. Лейсъ возсоздалъ съ большой правдивостью XVI вѣкъ съ его коренастыми людьми, кривыми улицами, высокими церквами и старинными живописными тавернами. Весь тотъ пестрый сбродъ, который возникаетъ въ воображеніи, когда рѣчь заходитъ о времени крестьянскихъ войнъ и анабаптистовъ—хромые, горбатые, юродивые, палачи, странники, шуты и шарлатаны, продавцы индульгенцій, странствующіе музыканты, ландскнехты и бродяги,—живетъ въ картинахъ Лейса. Онъ изображаетъ старое время такимъ, какимъ оно рисуется въ нашемъ представленіи. Вспоминается Лютеръ и Вартбургъ Эйленшпигель Тиля. Но въ творчествѣ Лейса привлекаетъ не только правдивое изображеніе быта, но и большія археологическія знанія художника. Поразительно также, какого мощнаго, блестящаго колорита онъ достигъ, слѣдуя великимъ старымъ мастерамъ. Онъ не боится никакой пестроты. Костюмы на его картинахъ сверкаютъ всѣми красками, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ умѣетъ избѣгнуть всякой разрозненности впечатлѣнія. Грубость красокъ, которая царила въ произведеніяхъ Вирца, смѣнилась у него выдержанностью колорита. По этому пути пошли и слѣдующіе художники. Еще и теперь есть въ Брюсселѣ цѣлые кварталы, которые кажутся обломками прошлаго,—кварталы, гдѣ нѣтъ дворцовъ и огромныхъ домовъ съ наемными квартирами, гдѣ возвышаются только узкіе старые дома съ выступами, крутыми лѣстницами и полутемными комнатами. Этотъ тихій міръ интересуетъ *Анри де Бракелера* (Henry de Brackeleer); онъ увидѣлъ, что свѣтъ струится тамъ въ маленькія окна съ оловянными переплетами совершенно такъ же, какъ во времена Питера-де-Гуга. Передать всѣ тонкіе переходы этого свѣта и наново разрѣшить задачи, которыя ставилъ себѣ де-Гугъ, сдѣлалось цѣлью его стремленій. И онъ тоже сумѣлъ внести въ свои картины укромность, тишину де-Гуга.

Очень важно, что въ слѣдующіе за тѣмъ годы бельгійскіе живописцы познакомились съ Густавомъ Курбе. Курбе самъ примыкалъ къ старому фламандскому живописцу ванъ-Іордансу. Такимъ образомъ онъ по своей склонности къ рѣзкому, сочному, сильному шелъ навстрѣчу бельгійскому вкусу. Для бельгійскихъ живописцевъ 1850 года онъ сталъ тѣмъ, чѣмъ былъ Давидъ для поколѣнія 1800 года. Онъ создалъ въ Бельгіи поколѣніе мощныхъ мастеровъ, которые писали свои большія картины широкими мазками и прекраснымъ глубокимъ тономъ. *Шарль де Гру* (Charles de Groux)—бельгійскій Курбе. По своимъ сюжетамъ онъ—полная противоположность французскому мастеру. Добродушный и жизнерадостный Курбе

видѣлъ въ окружающей дѣйствительности только здоровое, мощное, добродушное. Де Гру былъ самъ бѣденъ и изображаетъ только страданія бѣдняковъ. На его картинахъ никогда не сіяетъ солнце. Все грустно и мрачно. Его галлерея составлена изъ проголодавшихся, павшихъ человѣческихъ типовъ, изъ озвѣрѣлыхъ отъ нищеты и горя существъ. Безпріютные, полузамерзшіе люди стоятъ на углу улицы, вытаскивая изъ кармана бутылку водки, или подходятъ грѣться къ жаровнѣ лавочника. Опустившіеся бродяги сидятъ въ прокоптѣвшемъ кабакѣ и пьютъ водку. Женщины чинятъ разорванное платье мужа или молятся у постели больного ребенка. Но насколько онъ разнится этими сюжетами отъ Курбе, настолько онъ близокъ къ нему по манерѣ письма. Онъ всегда пишетъ какъ художникъ, для котораго фабула не составляетъ главной цѣли, и великолѣпно владѣетъ техникой живописи. Всѣ его картины поразительны по глубинѣ и красотѣ тона. Вмѣстѣ съ тѣмъ онѣ производятъ величавостью линій торжественное монументальное впечатлѣніе.

Сильная и здоровая манера Курбе, его плотная жизнерадостность перешла къ *Луи Дюбуа* (Louis Dubois). Онъ писалъ, какъ Курбе, толстыхъ женщинъ съ выступающимъ изъ корсета бюстомъ, писалъ подобно ему шерсть оленей и зайцевъ, сверкающую чешую рыбъ, блескъ сочныхъ плодовъ. *Іосифъ Стевенсъ* (Josef Stevens), анималистъ, писалъ въ томъ же духѣ прекрасныя по тону картины, а *Альфредъ Стевенсъ*, его братъ, перешелъ отъ этой мощной манеры къ болѣе изысканной и пикантной. Альфредъ Стевенсъ очень молодымъ пріѣхалъ изъ Брюсселя въ Парижъ. Тамъ его завлекло изящество столицы. Парижанка казалась ему художественнымъ созданіемъ, неисчерпаемымъ источникомъ красоты. Шикъ моднаго дамскаго туалета, грація женскихъ движеній нашла въ Стевенсѣ перваго чуткаго выразителя. Онъ писалъ парижанку въ домашнемъ платьѣ, въ туалетахъ для визитовъ и прогулки, писалъ ее на морскомъ плажѣ, въ театрѣ, на маскарадныхъ балахъ. Цѣлый міръ очаровательныхъ предметовъ, сверкающихъ тканей, японскаго лака, севрскихъ вазъ окружаетъ эти фигурки. И весь этотъ bric à brac сведенъ у него къ очень изысканнымъ гармоніямъ. Вспоминается Веласкезъ при видѣ этого нѣжнаго розоваго и матово-сѣраго цвѣта, утонченнаго свѣтло-голубого и холоднаго лимонно-желтаго.

Этимъ закончилось обученіе колориту старыхъ мастеровъ. Примитивы, старые голландцы, а также Веласкезъ раскрыли свои величайшія тайны. И послѣ этого въ Бельгіи тоже поставлена была задача, занимавшая до того умы во Франціи. Указывали на то, что вслѣдъ за историческимъ изученіемъ колорита должно было послѣдовать самостоятельное отношеніе къ природѣ, что изъ музея нужно выйти въ природу и попытаться передавать ее во всей ея свѣжести, во всемъ обаяніи ея атмосферической жизни. Словомъ, въ Брюсселѣ свершилась та же эволюція, какъ и въ Парижѣ, когда темная манера Курбе смѣнилась свѣтлой манерой Манэ.

И въ Бельгіи этотъ переходъ къ импрессіонизму свершонъ былъ прежде всего пейзажистами. (Піонеромъ въ этомъ отношеніи былъ *Ипполитъ Буланже* (Hippolyte Boulanger). Онъ былъ бѣднымъ маляромъ и жилъ въ мансардѣ, гдѣ ничего не видѣлъ, кромѣ неба съ вѣчно двигающимися облаками, и радовался игрѣ солнечныхъ лучей на некрашенномъ полу и на голыхъ стѣнахъ. Научиться писать все это и сдѣлалось его цѣлью. Обученіе въ академіи не приблизило его къ этой цѣли, и тогда онъ обратился къ самой природѣ, чтобы вывѣдать у нея ея тайны. Онъ зарылся въ тервурнскій лѣсъ и сталъ изучать солнечные лучи, глядѣлъ, какъ они струятся сквозь листву, играютъ дрожащими пятнами на сочной зелени луговъ, на сѣрой песчаной почвѣ, писалъ облака, несущіяся съ величественнымъ спокойствіемъ по небу, вѣтеръ, стонущій въ верхушкахъ деревьевъ. Вначалѣ его картины были нѣсколько похожи на олеографіи; нѣкоторыя изъ нихъ тусклы и тяжелы по густотѣ красокъ. Но потомъ ему все болѣе и болѣе удавалось схватить и передать воздушную свѣжесть природы. Свѣтъ играетъ на землѣ, воздухъ дрожитъ, листья шелестятъ на вѣтру. Хотя онъ умеръ рано, всего 37 лѣтъ, но оставилъ неизгладимый слѣдъ въ бельгійской живописи. Тервурнскій лѣсъ, который онъ открылъ, сдѣлался съ тѣхъ поръ для бельгійскихъ пейзажистовъ тѣмъ, чѣмъ былъ лѣсъ Фонтенебло для французскихъ. *Теодоръ Баронъ* (Théodore Baron), *Іосифъ Геймансъ* (Josef Heymans) и анималистъ *Альфредъ Верви* (Alfred Verwee)—самые значительные художники этой группы.

Первые фигурные живописцы, усвоившіе манеру импрессіонизма, писали въ самомъ Парижѣ. Тамъ жилъ великій граверъ *Фельсьенъ Ропсъ* (Felicien Rops), создавшій много изысканнаго и въ области живописи. Тамъ жилъ талантливый *Экнеполь* (H. Eucnepoel), который такъ странно напоминаетъ своими картинами юношескія произведенія Манэ. Они познакомили своихъ соотечественниковъ съ тѣмъ броженіемъ, которое началось въ Парижѣ съ появленіемъ Манэ. И тогда борьба за импрессіонизмъ началась и въ Бельгіи. Основанъ былъ прогрессивный союзъ художниковъ, Société Libre des Beaux Arts, къ которому въ теченіе дальнѣйшихъ лѣтъ примкнули почти всѣ талантливые молодые бельгійцы. Въ 1870 году устроена была первая выставка, въ 1871 г. сталъ выходить журналъ «Art Libre», въ которомъ молодые художники отстаивали теоретически свои идеи. Они объясняли, что хотятъ слѣдовать своимъ собственнымъ впечатлѣніямъ, писать все такъ, какъ видятъ. Манэ и Монэ указали путь, по которому должна была слѣдовать и бельгійская живопись, чтобы стать правдивымъ, жизнеспособнымъ искусствомъ.

Если теперь, по истеченіи 30 лѣтъ, пройтись по брюссельскому музею, то собственно трудно понять, зачѣмъ нужны были всѣ эти битвы, зачѣмъ нужны были широковѣщательные, громящіе все прошлое манифесты. Всѣ эти новыя картины вовсе не такъ рѣзко отличались отъ старыхъ. «Воздухъ, свѣтъ и движеніе»—характерное отличіе французскихъ картинъ, а маслянистая тяжеловѣсность и спокойствіе попрежнему царятъ въ бельгійской живописи. И этотъ контрастъ достаточно объясняется различіемъ темпераментовъ обѣихъ націй такъ же, какъ климатическими различіями. Все существо фламандца отмѣчено добродушной плотностью, во всѣхъ его движеніяхъ чувствуется что-то грузное. Бельгійскіе художники

поэтому вовсе не стремились улавливать нервныя, мелькающія какъ молнія движенія,—наподобіе Дегаза и Ренуара. Невозможно было также пѣть ликующіе гимны солнечному свѣту, слѣдить за капризной игрой лучей въ странѣ, гдѣ надъ плодородной почвой высится сѣрое, пропитанное сыростью небо. Въ сущности новыя картины отличаются отъ прежнихъ только тѣмъ, что сочный, темный колоритъ замѣненъ тяжелымъ сѣрымъ тономъ дневного свѣта. И теперь бельгійская живопись по характеру своему чисто фламандская. Тяжелая кровь Якова Іорданса все еще течетъ въ жилахъ художниковъ. Они, какъ во времена Іорданса, любятъ все жирное, грузное: жирныхъ быковъ, тяжелыхъ ломовыхъ лошадей, толстыхъ собакъ, сочные овощи и жирное человѣческое мясо. Даже пейзажъ въ ихъ изображеніи отмѣченъ сытостью, довольствомъ, упитанъ удобреніемъ и дождемъ, какъ сытной пищей и питьемъ. Волны морскія текутъ такъ тяжело, точно это масло, а не вода. Съ этимъ связана также любовь къ пышнымъ краскамъ и мощнымъ мазкамъ. Сильная манера *Эмиля Вотерса* (Emile Wauters), такъ же какъ картины обоихъ пейзажистовъ *Франца Куртенса* (Franz Courtens) и *Эмиля Клауса* (Emil Claus)—самые характерные образцы національнаго бельгійскаго творчества.

Конечно, сытостью и грузностью не исчерпывается бельгійское искусство. Бельгія не только страна спокойствія и плотной жизнерадостности; это также страна труда и голода. Нигдѣ такъ ярко не сталкиваются контрасты богатства и бѣдности. Едва ли гдѣ-либо въ другомъ мѣстѣ пролетаріатъ такъ отчаянно борется противъ капитализма. Поэтому и въ живописи соціальный вопросъ играетъ бо́льшую роль, чѣмъ гдѣ бы то ни было. Тонъ, который взялъ Вирцъ и который такъ рѣзко звучитъ и въ картинахъ де Гру, не умолкъ и по настоящее время,—съ той разницей, что агитаторскіе замыслы облекаются теперь въ болѣе художественныя формы.

Уже первая картина, которая знаменуетъ собой начало plein air'a въ бельгійской живописи, «Утренняя заря» *Шарля Германса* (Charles Hermans) 1875 года,—соціалистическая по замыслу. На одной сторонѣ улицы свѣтскій кутила выходитъ слегка навеселѣ, во фракѣ, въ шляпѣ на бокъ, изъ ярко освѣщеннаго кафе, съ двумя уличными женщинами, въ сѣромъ свѣтѣ утренней зари, а на другой рабочіе идутъ на работу съ серьезными лицами выражающими твердое сознаніе долга. Наиболѣе безпощадно изображалъ заботы и страданія народа *Леонъ Фредерикъ* (Léon Frédéric). Его большой триптихъ «Торговцы мѣломъ», написанный въ 1882 году, возсоздаетъ ужасъ черной нужды. Въ этой картинѣ звучалъ революціонный порывъ, мятежный кликъ, возвѣщавшій бурю. Странная иронія судьбы, что именно въ Бельгіи, въ странѣ кермессовъ, гдѣ Яковъ Іордансъ писалъ нѣкогда свои оргіи пьянства, теперь возникла эта алтарная картина нищеты, эта эпопея голода.

Но Бельгія не только страна, гдѣ рабочій голодаетъ и работаетъ, какъ батракъ. Это также страна, гдѣ рабочій царитъ, какъ король. Чрезвычайно интересно побывать въ Монсѣ, черномъ округѣ, гдѣ выкапывается каменный уголь изъ земли, или осмотрѣть сталелитейные и чугуноплавильные заводы и машинныя фабрики въ Серенѣ, гдѣ мощныя руки рабочихъ созидаютъ локомотивы и пароходы. Здѣсь сильнѣе всего чувствуется пульсъ нашего времени. Здѣсь ближе всего можно познакомиться съ тѣмъ, что Курбе называлъ святыми и чудесами XIX вѣка. О нуждѣ и лишеніяхъ здѣсь нѣтъ и рѣчи. Нѣтъ калѣкъ, нѣтъ нищенствующихъ дѣтей. Гордо высится зданіе «Société des ouvriers réunis». Рабочіе ходятъ въ своихъ владѣніяхъ, какъ короли, каждый занимаетъ то мѣсто, которое ему обезпечиваетъ его рабочая сила, его интеллигентность. *Константинъ Менье* (Constantin Meunier)—первый художникъ, который понялъ и передалъ художественную красоту этого рабочаго міра. Онъ пріѣхалъ въ 1880 г. въ Боринажъ, черный угольный округъ близъ Монса. Тамъ, среди дымящихся фабричныхъ трубъ и закоптѣлыхъ шахтъ, открылось ему его призваніе. Съ тѣхъ поръ вся его дѣятельность свелась къ изображенію жизни углекоповъ, рабочихъ на фабрикахъ и въ шахтахъ. Объ этомъ повѣствуютъ его мощныя скульптурныя произведенія, которыя прежде всего вспоминаются при имени Менье. Но на тѣ же темы онъ написалъ и поразительныя по красотѣ картины: углекопы сидятъ передъ шахтой на зарѣ въ ожиданіи, чтобы ихъ свезли внизъ. Кузнецы, глядя въ пламя доменныхъ печей, оглушительно ударяютъ молотомъ о наковальню. Заводскіе рабочіе идутъ въ тяжелыхъ деревянныхъ башмакахъ вечеромъ домой, гдѣ жены ожидаютъ ихъ у дверей. Или же они лежатъ на лугу въ воскресенье, когда фабричныя трубы не дымятъ и на нѣсколько часовъ надъ черными шахтами и красными кирпичными домами высится сѣрое небо.

Только Милле можетъ сравниться съ Менье по сакраментальной простотѣ стиля. Милле понималъ крестьянскую жизнь въ ея патріархально библейскомъ величіи, а Менье увидѣлъ героическій элементъ работы и внесъ такой же высокій стиль въ свои картины изъ рабочаго быта, какъ Милле въ живопись изъ жизни крестьянъ.

На ряду съ этими художниками, писавшими живую, полную оглушительнаго шума дѣйствительность, есть нѣсколько другихъ, которые съ изысканнымъ вкусомъ любителей обращали взглядъ назадъ на художественное прошлое своей родины. Странное впечатлѣніе производятъ въ брюссельскомъ музеѣ мощныя картины Брюгеля, того стараго мастера, который по мощной стилизаціи своихъ картинъ такъ тѣсно соприкасается съ декоративными стремленіями нашего времени. *Эженъ Леманс*ъ (Eugène Laemans) особенно внимательно изучилъ Питера Брюгеля. Что бы онъ ни писалъ—пьяныхъ, которые идутъ, шатаясь вдоль по пустынной проселочной дорогѣ, слѣпого, котораго ведетъ дѣвушка,—мощный силуэтъ его фигуръ и простота въ распредѣленіи красокъ несомнѣнно заимствованы у Брюгеля. Картины старыхъ мастеровъ вообще имѣютъ таинственное обаяніе. Когда глядишь на какую-нибудь женскую голову Леонардо или Кривелли, Боргоньоне или Мемлинга, кажется, точно она не умерла, а продолжаетъ жить тайной жизнью. Впечатлѣніе отъ изображеній на старыхъ картинахъ такое, точно у нихъ есть что-то на сердцѣ, что они хотятъ

сказать, точно ихъ уста хотятъ подѣлиться съ нами тайной, которая ихъ давитъ? Во Франціи и Англіи Моро и Росетти умѣли возсоздавать эту демоническую вѣчную жизнь созданій старыхъ мастеровъ. Въ Бельгіи призракамъ былого внималъ *Фернандъ Кнопфъ* (Fernand Khnopff). Тайны, которыя они нашептывали ему, не всегда глубоки. Картинамъ Кнопфа недостаетъ той свѣжей жизненной силы, которая является лишь въ общеніи съ непосредственной дѣйствительностью, съ вѣчно молодой природой. Но почти во всѣхъ его картинахъ проявляется изысканный вкусъ эстета, который всегда вноситъ какимъ-нибудь нюансомъ, какой-нибудь неуловимой черточкой отпечатокъ новизны и самобытности даже въ прямое заимствованіе. Красота старыхъ мастеровъ въ сочетаніи съ изысканной чуткостью современнаго вкуса создаетъ въ картинахъ Кнопфа очень своеобразный аккордъ.

* * *

Гораздо болѣе мирно, чѣмъ въ Бельгіи, протекло развитіе современной живописи въ Голландіи. Глядя на голландскія картины, кажется, точно нѣтъ никакой разницы между современными художниками и ихъ предками XVII вѣка. То, что въ другихъ странахъ было революціей, здѣсь сводилось къ мирной эволюціи. Послѣ короткаго времени космополитическихъ исканій, голландскіе живописцы вспомнили о прошломъ и вернулись къ принципамъ, провозглашеннымъ нѣкогда Питеромъ де Гугомъ и ванъ-деръ-Мэромъ, Терборгомъ и Остадомъ. Въ особенности одному художнику можетъ быть вмѣнено въ заслугу то, что онъ возстановилъ связь съ голландскимъ прошлымъ и вернулъ на родную почву живопись, заблудившуюся въ чужихъ странахъ. Это *Іосифъ Израэльсъ* (Josef Israels), почтенный патріархъ, который въ теченіе своей длинной тиціановской жизни такъ много далъ искусству «изъ тайной сокровищницы своего сердца», что о немъ нельзя вспомнить безъ несказанной благодарности.

Когда выступилъ Израэльсъ, голландское искусство было трупомъ. Въ Голландіи были только художники, совершенно забывшіе духъ старо-голландской живописи; они думали, что приближались къ старымъ мастерамъ тѣмъ, что переодѣвали свои фигуры въ пестрыя одежды XVII вѣка. Нѣкоторые старались жалкимъ подражательнымъ образомъ еще разъ сказать все, что уже было сказано въ XVII вѣкѣ Доу, Міэрисомъ и Нетчеромъ. Другіе копировали очень мелко и бездушно Рюисдаля и Эвердинга. Болѣе предпріимчивые, какъ историческій живописецъ *Пинеманъ* (Pienemann) и *Круземанъ* (Krusemann), изготовляли огромныя картины въ родѣ тѣхъ, которыя были въ модѣ въ Парижѣ. Такими картинами началъ и Израэльсъ. Онъ родился въ Гронингенѣ, гдѣ у отца его была маленькая мѣняльная лавка. Онъ часто бѣгалъ съ мѣшкомъ денегъ подъ мышкой въ сосѣднюю банкирскую контору Месдага, сынъ котораго сдѣлался впослѣдствіи знаменитымъ маринистомъ. Кончивъ школу, онъ готовился стать раввиномъ, учился древнееврейскому языку и углубился въ изученіе Талмуда. Тогда въ немъ проснулся художникъ. Въ 1844 году онъ поступилъ въ Амстердамѣ въ мастерскую Яна Круземана. Маленькая квартирка, гдѣ онъ жилъ въ знакомой еврейской семьѣ, находилась на Breêstraat, гдѣ жилъ нѣкогда Рембрандтъ. Подобно Рембрандту, онъ ходилъ по узкимъ улицамъ, гдѣ у дверей своихъ лавокъ, среди стараго платья и разбитой посуды, сидятъ сыны древняго племени. Но эти впечатлѣнія не отразились въ его живописи. Только историческіе сюжеты считались тогда достойными живописи. То, чему онъ учился у Круземана, онъ старался усовершенствовать впослѣдствіи въ Парижѣ, сначала у Пико, ученика Давида, а потомъ у Поля Делароша. И когда онъ, послѣ трехлѣтняго пребыванія въ Парижѣ, вернулся на родину въ 1848 году, онъ сталъ писать на обычные сюжеты школы Делароша. «Гамлетъ и его мать», «Вильгельмъ молчаливый», «Маргарита Пармская», «Принцъ Морицъ Нассаускій передъ трупомъ отца»—вотъ заглавія его первыхъ большихъ картинъ. На ряду съ ними онъ писалъ рыночно ходкія картины: элегическихъ рыцарей, грезящихъ при лунѣ, калабрійскихъ разбойниковъ и т. д. Еще на парижской всемірной выставкѣ 1865 года была его большая историческая картина—«Принцъ Оранскій, въ первый разъ отказывающій въ повиновеніи испанскому королю». Но вотъ пришелъ день Дамаска—тотъ рѣшительный моментъ, который переживаетъ всякій человѣкъ, моментъ, когда сбрасывается, какъ ненужный балластъ, все заимствованное, чужое, для того, чтобы слѣдовать собственному темпераменту. Такъ же какъ Фейербахъ считалъ днемъ своего рожденія день пріѣзда въ Римъ, такъ и Іосифъ Израэльсъ нашелъ самого себя, когда 1856 году, послѣ тяжелой болѣзни пріѣхалъ для поправки въ Зантвортъ, маленькую рыбацкую деревушку близь Гаарлема. Онъ писалъ историческія картины, потому что этого требовала традиція, изображалъ то, къ чему былъ совершенно равнодушенъ. Теперь онъ услышалъ голосъ природы. Его потянуло къ простымъ скромнымъ людямъ. Онъ увидѣлъ, что современная дѣйствительность не менѣе изобилуетъ драмами, чѣмъ прошлое. И Зантвортъ сталъ для него тѣмъ, чѣмъ для Милле былъ Барбизонъ. «Дѣти у моря» и «Дѣти на берегу»—названія двухъ картинъ Израэльса, появившихся въ 1857 году въ парижскомъ Салонѣ. Они составляютъ введеніе къ большой эпопеѣ, которую онъ сочинилъ съ тѣхъ поръ, къ поэмѣ о трудѣ и борьбѣ за существованіе, о противныхъ вѣтрахъ и сѣрыхъ дождливыхъ дняхъ. Слѣдуетъ ли описывать каждую въ отдѣльности картины, которыя въ теченіе 40 лѣтъ занимали почетное мѣсто на всѣхъ голландскихъ выставкахъ. Едва ли это нужно. Кто видѣлъ одну изъ нихъ, уже не забудетъ ея. Іосифъ Израэльсъ не виртуозъ. По умѣнію справляться съ чисто техническими задачами импрессіонисты стоятъ выше его. Но все же его картины гораздо глубже запечатлѣваются въ памяти, потому что онѣ не искусственны, не надуманы, а искренно прочувствованы и переданы. Въ нихъ бьется человѣческое сердце,—нѣжное, состра-

дательное человѣческое сердце. Можетъ быть, даже въ картинахъ его чувствуется сердце еврея. Израэльсъ написалъ интересную книгу о своемъ путешествіи въ Испанію, и одинъ разсказанный имъ эпизодъ его пребыванія въ Марокко, любопытенъ для характеристики его творчества. Онъ описываетъ, какъ случай привелъ его однажды въ одинъ изъ маленькихъ восточныхъ домиковъ. «На дворѣ было очень темно, и я не рѣшался идти дальше, не зная, что можетъ случиться. Но, стоя въ нерѣшительности, я вдругъ услышалъ голосъ, говорившій по-еврейски. Тогда я зашелъ и отвѣтилъ на томъ же языкѣ. Я очутился въ темной комнатѣ, освѣщенной маленькимъ продолговатымъ горизонтальнымъ окномъ, или вѣрнѣе, квадратной дырой, которую на ночь или въ непогоду можно закрыть доской. Свѣтъ рѣзко падалъ въ четырехугольникъ и отражался на каменномъ полу. Вблизи этого отверстія стоялъ длинный столъ на кривыхъ ногахъ, а на немъ большой исписанный бѣлый пергаментъ, покрывавшій весь столъ и свисавшій съ него. За столомъ сидѣлъ еврейскій ученый и, опершись обѣими руками на пергаментъ, повернулъ ко мнѣ свою величавую голову. У него было поразительное лицо, тонкое и прозрачное, блѣдное какъ алебастръ. Морщины, крупныя и мелкія, окружали маленькіе глаза и большой горбатый носъ. Черная ермолка покрывала голый черепъ, и длинная, исжелта бѣлая борода ложилась большими прядями на пергаментъ. Онъ сидѣлъ на креслѣ безъ спинки, и два костыля лежали подлѣ него на полу. Опираясь на нихъ, онъ прошелъ вмѣстѣ со мной на открытую плоскую крышу, лежавшую на одной плоскости съ комнатой. Тамъ были разостланы цыновки, на которыя онъ сѣлъ, указавъ мнѣ на мѣсто рядомъ съ нимъ. Когда я сѣлъ подлѣ длиннобородаго старика и поглядѣлъ на разстилающійся передъ моимъ взоромъ чужой край, я почувствовалъ себя перенесеннымъ въ міръ, который я когда-то видѣлъ во снѣ». Настроеніе, выразившееся въ этомъ разсказѣ, проникаетъ и картины Израэльса. Онъ рѣдко бралъ сюжеты изъ еврейской жизни. Кромѣ одной исторической картины ранняго періода—«Аронъ, находящій въ своей палаткѣ трупы своихъ сыновей», мнѣ извѣстна только картина, изображающая старьевщика, который сидитъ въ раздумьѣ передъ своимъ тряпьемъ, «отягченный тремя несчастіями—бѣдностью, болѣзнью и еврействомъ». Но всѣ картины Израэльса отмѣчены грустью, усталостью, чуждой желаній. У Менье—готовность къ борьбѣ и суровое величіе, у Израэльса—величіе страданья и кроткая мудрость. Въ его творчествѣ чувствуется еврей, который носитъ въ груди свое гетто и вкладываетъ въ изображеніе униженныхъ и оскорбленныхъ исторію своей молодости и исторію своего народа.

Младшее поколѣніе голландскихъ художниковъ подѣлило между собой сюжеты Израэльса. Голландія самая гармоничная страна на свѣтѣ, страна уютныхъ комнатъ и тянущихся вдаль дюнъ влажнаго тумана, мягкаго желтоватаго воздуха. И эта укромность придаетъ картинамъ изысканное очарованіе. Смѣлые эксперименты, нервная подвижность совершенно не въ духѣ голландскихъ художниковъ; но зато они съ изысканной простотой и задушевной нѣжностью возсоздаютъ мирное очарованіе и интимность повседневной жизни. *Христофъ Бишопъ* (Christoph Bisschop), уроженецъ Фрисландіи, изображалъ свою родину, женщинъ въ живописныхъ костюмахъ съ золотыми цѣпочками, кружевными чепчиками и расшитыми серебромъ корсажами. Какъ у де Гуга, свѣтъ вливается золотистой волной въ окно, падаетъ на полъ на ярко-красную скатерть и на нѣсколькихъ тихихъ людей, жизнь которыхъ проходитъ въ сонливомъ однообразіи. *Геркъ Генкесъ* (Gerk Henkes) писалъ каналы, окутанные туманомъ, въ которомъ лодки такъ мирно скользятъ, *Альбертъ Нейгисъ* (Albert Neuhuys)—семейныя картины, полутемныя комнаты, въ которыя солнечные лучи украдкою пробираются черезъ окно. *Адольфъ Арцъ* (Adolf Artz), ученикъ Израэльса, любитъ блѣдную прелесть осени; сыровато зеленыя равнины и полевыя дорожки съ маленькими пастушками, съ серебристымъ чертополохомъ и матово-желтыми цвѣтами. И у пейзажистовъ больше общаго съ старо-голландскими классиками, чѣмъ съ парижскими импрессіонистами. На холмѣ стучитъ вѣтряная мельница Рембрандта, въ травѣ лежатъ, медленно свершая жвачку, коровы Потерса. Ни сверканія свѣта, ни свѣтлыхъ тоновъ—все сведено къ сѣро-бурой гармоніи, которая была уже у ванъ-Гоена. Наиболѣе извѣстные пейзажисты: *Антонъ Мовъ* (Anton Mauve), *Якобъ* и *Вилемъ Марисъ* (Maris). Имена другихъ художниковъ, изображавшихъ со вкусомъ старыхъ мастеровъ и съ ихъ флегматическимъ спокойствіемъ голландскія поля и голландскій скотъ: *Мездагъ* (Mesdag) *де Гаазъ* (de Haas), *Аполь* (Apol), *Клинкенбергъ* (Klinkenberg), *Бастертъ* (Bastert), *Бломмерсъ* (Blommers), *де Бокъ* (de Bock), *Босбомъ* (Bosboom), *Тенъ Катъ* (Ten Cate), *дю Шатель* (du Chattel), *Теръ Меленъ* (Ter Meulen), *Санде-Бакизенъ* (Sande Bakhuysen). Голландія представляетъ собой среди современной нервной жизни странный примѣръ страны, населенной людьми безъ нервовъ, страны, гдѣ живописцы работаютъ съ созерцательнымъ спокойствіемъ старыхъ мастеровъ, въ то время какъ всюду царитъ лихорадочная тревожность исканій. Въ Бельгіи мощная активность—здѣсь тихая уютность. Тамъ гордая предпріимчивость—здѣсь флегматичность, избѣгающая всякихъ новшествъ, всякихъ смѣлыхъ попытокъ, удовлетворенность жизни въ привычной, любимой обстановкѣ.

Только странный малаецъ *Янъ Торопъ* (Jan Toorop), кажется выходцемъ изъ другого народа рядомъ съ этими спокойными реалистами. Въ то время, какъ Мовъ и Марисъ, Арцъ и Нейгисъ никогда не могли возбудить своими картинами споровъ и толковъ, Янъ Торопъ сдѣлался съ перваго своего появленія enfant terrible всѣхъ выставокъ. Публика смѣялась надъ оригинальной глубокомысленностью его картинъ, разгадать которыя никто не могъ, смѣялась надъ его архаическимъ рисункомъ, напоминающимъ скорѣе старое ассирійское искусство, чѣмъ произведенія нашихъ дней. Этотъ смѣхъ, конечно, совершенно неумѣстенъ. Торопъ несомнѣнно одинъ изъ самыхъ серьезныхъ искателей настоящаго времени. Какими поразительными средствами для передачи психологическихъ моментовъ онъ располагаетъ. Выразительность движеній и взглядовъ у него удивительная. Каждая черта лица, каждое движеніе и поворотъ головы, каждый поднятый и опущенный взгядъ выражаютъ именно то, что художникъ хочетъ сказать. При этомъ

онъ удивительно владѣетъ линіей. Мелодичная гармонія линій производитъ чисто музыкальное впечатлѣніе. Однако и я не считаю, что въ творчествѣ Торопа есть задатки новаго символическаго искусства. Для этого его картины слишкомъ литературны, слишкомъ сложны и полны различныхъ элементовъ, заимствованныхъ изъ всѣхъ минувшихъ эпохъ. Такая тяжеловѣсность не можетъ быть цѣлью искусства. Если разгадываніе современной картины столь же трудно, какъ чтеніе халдейской рукописи или египетскихъ іероглифовъ, то это не можетъ способствовать художественности впечатлѣнія. Только, когда мысли и чувства нашего времени выльются въ простыя общепонятныя формы, тогда у насъ возникнетъ новое символическое искусство, котораго мы жаждемъ. А такой художникъ какъ Торопъ, при всей художественности и изысканности, съ какой онъ воспринимаетъ настроенія всѣхъ минувшихъ культуръ, все-таки относится къ устарѣлымъ курьезамъ и не создаетъ ничего новаго.

Скандинавія.

Данія похожа на Голландію. Здѣсь, какъ и тамъ, нѣтъ ничего величественнаго въ линіяхъ, ничего эффектнаго въ краскахъ. Все просто и скромно: и нѣжные холмы, обрамляющіе волнистую мѣстность, и буковые лѣса, и луга, и поля, засѣянныя клеверомъ, и даже солнечные закаты въ ихъ свѣтло-желтой блѣдности. Здѣсь, какъ и тамъ, живутъ тихіе люди, чуждые всякой предпріимчивости, всякой широты желаній, тоже трогательно привязанные къ родному уголку земли. Эта укромность и довольство малымъ составляетъ основную ноту и датской живописи. Французская живопись XIX вѣка представляется обозрѣвателю въ видѣ настоящаго поля битвы. Раздаются звуки марсельезы. Революціонеръ Давидъ беретъ штурмомъ островъ Киприды. И едва только онъ побѣдилъ, едва только выкинулъ знамя античности, какъ уже романтики возстаютъ противъ классицизма. Пламенная страстность, сверкающія краски смѣняютъ мраморное спокойствіе. Затѣмъ новая перемѣна декораціи. Тѣмъ, которые выступили поклонниками старины и пѣли бравурныя аріи изъ міровой исторіи, противопоставляютъ себя другіе, отстаивающіе права современности. Крестьяне и уличные рабочіе, грубыя плебейскія фигуры, замѣняютъ великихъ людей историческаго прошлаго. Сначала авторитетомъ въ колоритѣ былъ Караваджіо, бытописатель бѣдности эпохи барокко. Потомъ Манэ одержалъ побѣду надъ Курбе, свѣтлая живопись надъ темной. Одно поколѣніе живописцевъ борется съ другимъ. Война мать всего—вотъ что становится девизомъ французскаго искусства.

Датской живописи чужды всѣ эти волненія, вся эта борьба. Въ ней нѣтъ драматическихъ подъемовъ. Господствуютъ ли въ другихъ странахъ рисунокъ или краски, plein air, колоритъ старыхъ мастеровъ или люминизмъ—Данія тоже участвуетъ въ общемъ движеніи, безсознательно и непроизвольно—такъ какъ мѣняютъ покрой платья. Техника важна для датскихъ художниковъ лишь постольку, поскольку она даетъ имъ средства выразить себя. И то, что хотятъ выразить датчане, всегда очень тонко и интимно; это всегда варьянты на одну и ту же единственную тему. Любовь къ родинѣ, къ маленькой Даніи, проникаетъ всѣ картины, такая же какъ въ Голландіи рембрандтовской эпохи, только болѣе трогательная, болѣе скорбная. Старая голландская живопись была созданіемъ жизнерадостной, самодовольной и сытой эпохи. Искусство превозносило родину, отнятую у врага, превозносило обыденную жизнь, потому что послѣ борьбы пріятно насладиться заслуженнымъ спокойствіемъ. Данія же продѣлала какъ разъ обратный путь. Нѣкогда великое мощное государство становилось все незначительнѣе и слабѣе. Участница міровой исторіи превратилась въ молчаливую созерцательницу. Этимъ объясняется меланхолическій отпечатокъ всѣхъ датскихъ картинъ. Датчанинъ живетъ въ своихъ четырехъ стѣнахъ, въ дѣдовскихъ комнатахъ—такихъ уютныхъ и располающихъ къ мечтательности вечеромъ, при лампѣ съ пестрымъ абажуромъ, при шумѣ закипающей въ чайникѣ воды. Каждый уголокъ лѣса и каждый уголокъ комнаты освящены, окружены грустнымъ очарованіемъ.

У датскихъ художниковъ начала вѣка эта меланхоличность еще не ясно проявляется. Опредѣленность рисунка и ясность, которую требовалъ классицизмъ, стоитъ въ противорѣчіи съ расплывающимися туманно-изысканными чувствами. Но уже тогда намѣчается основная нота датскаго искусства. *Христофъ Вильгельмъ Экерсбергъ* (Christoph Wilhelm Eckersberg) жилъ въ пору античнаго маскарада, когда овладѣли умами образы Пріама и Ахилла, Леонида и Брута. Экерсбергъ тоже писалъ такого рода историческія картины, но только по обязанности, подчиняясь академическимъ требованіямъ. Его духовной родиной, даже когда онъ жилъ въ Италіи, оставалась Данія. Онъ и въ Римѣ искалъ виды, напоминающіе сѣверъ: широкія равнины, укромные луга, зеленыя трепещущія деревья, выдѣляющіяся на фонѣ холоднаго яснаго неба. Вернувшись на родину, онъ писалъ пейзажи, необычайные по нѣжности для той эпохи героическаго пейзажа. Такихъ благородныхъ бѣлыхъ свѣтло-зеленыхъ и сѣрыхъ гармоній нѣтъ ни

у одного художника того времени. Никто такъ смѣло—почти по-японски—не выбиралъ мотивовъ. Въ его маринахъ пѣнятся и сверкаютъ волны. Чувствуется, что вода холодная, какъ ледъ, и что воздухъ морозный. Черный корпусъ корабля и бѣлые паруса, холодная вода стального цвѣта и прозрачный разряженный воздухъ создаютъ красочную гармонію неописуемой прелести. И такъ же, какъ въ подобныхъ пейзажахъ, онъ при всей точности рисунка приближается къ Коро и Манэ, такъ онъ въ своихъ портретахъ стоитъ на одинаковой высотѣ съ Энгромъ. Какое опустошеніе производилъ въ то время въ Германіи идеализмъ. Какъ безцвѣтенъ Штилеръ, какъ нелѣпа галлерея красавицъ въ Мюнхенѣ, гдѣ всѣ лица похожи одно на другое. Гордый и искренній Экерсбергъ не прикрашиваетъ и не допускаетъ фальшивой величавости въ своихъ портретахъ. Онъ пишетъ дамъ съ вязаньемъ въ рукахъ, мужчинъ у письменнаго стола, дѣтей за игрой. Съ тонкостью психологическаго анализа онъ соединяетъ большую умѣлость въ изображеніи обстановки. Въ Германіи нѣтъ картинъ, описывающихъ внѣшнія рамки той эпохи, къ которой принадлежитъ веймарскій домъ Гете,—тотъ стиль обстановки, къ которому тяготѣетъ современное декоративное искусство. А датскій бытъ того времени навсегда сохранился въ картинахъ Экерсберга.

По многосторонности никто изъ позднѣйшихъ художниковъ не можетъ сравниться съ Экерсбергомъ. Но всѣ они унаслѣдовали его любовь къ природѣ, стараніе изучать ее, и простоту, чуждую фразъ. *Эделинъ* (Eddelein), *Кюхлеръ* (Küchler), *Рерби* (Rörbye), *Бентцъ* (Bentz), *Рэдъ* (Roed) и другіе производятъ такое впечатлѣніе своими картинами, точно они занимались живописью не ради заработка, а для собственнаго удовлетворенія и на радость своимъ близкимъ. Они не обращаются къ публикѣ. Они говорятъ только сами съ собой, изображаютъ свои прогулки за городъ, свои собранія, на которыхъ они курятъ трубки въ обществѣ товарищей, создавая разные художественные планы на будущее. Они пишутъ своихъ дѣдушекъ и бабушекъ, дядей и тетокъ, хорошенькихъ сестеръ, отправляются съ красками къ воротамъ города, въ зоологическій садъ, въ гавань. Многіе умерли молодыми, и картины ихъ еще ученическія. Но есть особое очарованіе въ ихъ юношеской восторженности, въ ихъ любви къ семейственности. Вспоминаются портреты молодого Рембрандта, писавшаго портреты самого себя, отца и матери.

Вся сила школы Экерсберга сосредоточилась главнымъ образомъ въ *Кебке* (Köbke), художникѣ, который умеръ 38 лѣтъ. Онъ былъ первоклассникъ портретистомъ и въ пейзажной живописи тоже опередилъ на десятки лѣтъ остальную Европу. Нѣкоторыя его картины изъ крестьянскаго быта напоминаютъ Лейбля, нѣкоторые пейзажи въ зелено-бѣло-сѣрыхъ тонахъ Трюбнера. Онъ возсоздавалъ поэзію городскихъ предмѣстій въ то время, какъ вездѣ господствовала погоня за самымъ отдаленнымъ и наиболѣе эффектнымъ. Онъ изображаетъ, напримѣръ тощій сѣро-зеленый лугъ, гдѣ разстилаетъ бѣлье прачка, или же пыльную полевую дорожку, исчезающую вдали, или старый дворъ, куда въѣзжаетъ крестьянскій возъ. Все это писали гораздо лучше тысячи художниковъ послѣ него. Но поучительно видѣть, что датская живопись, воодушевленная любовью къ родинѣ, инстинктивно пошла по тому пути, на который остальная Европа вступила лишь тогда, когда преодолѣла цѣлую гору эстетическихъ доктринъ.

И для Даніи, конечно, не прошла безслѣдно эпоха романтическаго увлеченія путешествіями. Римъ въ особенности, гдѣ великій Торвальдсенъ провелъ большую часть своей жизни, былъ мечтой всѣхъ молодыхъ живописцевъ. Тамъ провели свои лучшіе годы Эрнстъ Мейеръ, Константинъ Ганзенъ и многіе другіе. Тамъ они почувствовали себя художниками, тамъ опредѣлился ихъ талантъ. Объ Италіи, о блаженномъ времени проведенныхъ тамъ ученическихъ лѣтъ они вспоминали съ упоеніемъ, когда въ старости снова поселились у себя на родинѣ. Но поразительно, до чего они не поддались вліянію классицизма. Швиндъ, такой же неподатливый германецъ, какъ и датчане, писалъ изъ Рима, что самое прекрасное тамъ остеріи, гдѣ по ночамъ можно сидѣть, пить и курить. Въ такомъ же родѣ и впечатлѣнія молодыхъ датчанъ отъ пребыванія въ Италіи. Константинъ Ганзенъ писалъ ихъ, изображая какъ они сидятъ въ мастерской, пьютъ чай, курятъ трубки и глядятъ съ балкона на вѣчный городъ. Въ Римѣ ихъ интересовало приблизительно то же самое, что теперь печатается на открыткахъ: лаццарони и мальчики, продающіе каштаны, процессіи и хорошенькія дѣвушки изъ Трастевере, весело смѣющіяся, прикрываясь красной головной косынкой. Также виды виллы Альбани, Колизея, понтійскихъ болотъ писали они такими зелеными холодными и свѣжими красками, точно это были виды Копенгагена, уголки Тиргартена. Во всѣхъ этихъ картинахъ ясно сказывается датскій темпераментъ. Францисканскіе монахи задумчиво сидятъ на солнцѣ. Въ остеріяхъ такъ тихо, какъ въ датскихъ кабачкахъ. Всѣ мечтаютъ, спятъ и зѣваютъ. Движенія и смѣхъ есть только на картинахъ одного художника *Марстранда* (Marstrand).

Удивительно, до чего этотъ живописецъ не подходитъ къ рамкамъ датскаго искусства. Уже его итальянскія картины—какой-то шабашъ вѣдьмъ. Танцуютъ тарантеллу. Бѣгутъ ослы. Смуглые юноши закалываютъ другъ друга кинжалами изъ-за безсердечной красавицы. Впослѣдствіи въ своихъ картинахъ къ комедіямъ Гольберга, онъ сжегъ цѣлый фейерверкъ остроумія и веселости. Сначала этотъ неожиданный драматизмъ возбуждаетъ досаду. Марстрандъ кажется среди своихъ соотечественниковъ человѣкомъ другой расы. Получается впечатлѣніе, точно въ общество тихихъ людей вдругъ кто-то вошелъ и громко расхохотался, или точно англичанинъ въ родѣ Гогарта попалъ въ царство Гамлета. Сближеніе съ Гогартомъ и выясняетъ, въ чемъ заключается своеобразное величіе Марстранда. Сатириковъ достаточно въ живописи всѣхъ странъ. Но Марстрандъ со своимъ поразительнымъ умѣніемъ передавать самое существенное въ характерѣ, выразить нѣсколькими твердыми штрихами мужицкую гордость, злобу, упрямство имѣетъ равнаго себѣ только въ Гогартѣ или въ Брюгелѣ старшемъ. Но сатирой не исчерпывается его творчество. Онъ закрѣпилъ также въ неописуемо изысканныхъ картинахъ мечтательное спокойствіе города лагунъ, и съ поразительной интимностью изображалъ копенгагенскія intérieurs, семейныя празднества, именины и музыкальные вечера.

Погружаться въ народную жизнь, какъ нѣмецкіе живописцы 40-хъ годовъ, датская живопись не имѣла въ сущности надобности. Въ Германіи живописцы цѣлые десятки лѣтъ сторонились отъ изображенія дѣйствительности подъ предлогомъ, что въ ней нѣтъ матеріала для искусства, и потому поворотъ къ деревенской жизни былъ очень крутой; датчане же всегда предпочитали изображать близкое, привычное. Область сюжетовъ такимъ образомъ не измѣнилась, а только расширилась отъ того, что послѣ копенгагенскихъ буржуазныхъ слоевъ, художники стали изображать деревенскую жизнь. *Фермернъ* (Vermehren), *Дальсгоръ* (Dalsgaard) и *Экснеръ* (Exner) имѣютъ для Даніи такое же значеніе, какъ для Германіи—Кнаусъ, Вотье и Дефрегеръ; они даже ближе современному вкусу чѣмъ тѣ, потому что имъ чуждо все литературно-анекдотическое. Картины ихъ простыя, очень простыя. Крестьянка сидитъ за работой въ уютной комнатѣ, дѣти собираютъ раковины на берегу. Старый морякъ смотритъ въ мрачномъ раздумьѣ на море. Нѣтъ мелкаго остроумничанья и шутокъ,—художники не придерживаются академическихъ рецептовъ въ композиціи. Они не изображаютъ торжественныхъ событій жизни, а передаютъ поэзію привычнаго, повседневнаго, погружаются въ мелкія подробности жизни съ той тихой радостью, которая такъ привлекательна у Питера де Гуга и Яна Фермера. Даже техника этихъ художниковъ очень хорошая. Фермернъ приближается въ своемъ изображеніи крестьянскихъ дворовъ къ изысканному вкусу Петенкофена. Крестьянскія комнаты на картинахъ Экснера съ рѣзкимъ свѣтомъ, играющимъ на головныхъ платкахъ крестьянокъ, на столахъ и утвари, равняются картинамъ Лейбля.

Очень просто, скромно и интимно написаны и датскіе пейзажи. Именно тогда пароходы и желѣзныя дороги манили нѣмецкихъ художниковъ къ далекимъ путешествіямъ. Они странствовали по Норвегіи, Америкѣ, въ Гималаяхъ. Теодоръ Гильдебрандтъ сдѣлалъ кругосвѣтное плаваніе, чтобы закрѣпить въ живописи всѣ эффектные пункты міра. Датчане же слѣдовали своему художественному чутью, а не совѣтамъ Бедекера. Они оставались у себя дома и писали родное и привычное, а не эффектные виды въ угоду холодному любопытству и вульгарной любознательности толпы. Поэтому ихъ картины и производятъ такое чарующее впечатлѣніе. Нѣтъ на нихъ кроваваго цвѣта закатовъ, нѣтъ вечерняго альпійскаго сіянія, нѣтъ глетчеровъ и голубыхъ гротовъ. Преобладающій цвѣтъ зеленый, почти исключительно зеленый во всѣхъ его оттѣнкахъ. И это тоже очень любопытно. Въ другихъ странахъ нужны были цѣлыя десятилѣтія для того, чтобы художники увидѣли, что дерево или лугъ дѣйствительно зеленаго цвѣта; историческій вкусъ требовалъ, чтобы всѣ картины сведены были къ темно-бурой гармоніи старыхъ голландцевъ. Датчане, которые стали глядѣть не въ прошлое, а вокругъ себя, были первые поэты зелени. Въ этомъ отношеніи они выше барбизонцевъ, которые въ сравненіи съ ними кажутся темными художниками стараго стиля.

Классики датской живописи: *Сковгоръ* (Skovgaard), *Румпъ* (Rump) и *Кинъ* (Kyhn). Сковгоръ писалъ воду—тѣ тихіе заливы, въ которыхъ отражаются красивыя зеленыя деревья. Мастерство, съ которымъ онъ писалъ зеркало воды, поразительно, такъ же какъ умѣніе вставлять свѣтлое тѣло купающагося мальчика красивымъ красочнымъ пятномъ въ зелень, или создавать пряныя гармоніи изъ прудовъ стального цвѣта, жемчужно-сѣраго неба и свѣтло-зеленыхъ луговъ. Картины Румпа напоминаютъ Карла Гайдера. Это большею частію опушки лѣса со старыми буками, на верхушкахъ которыхъ играетъ солнце, или холмы съ молодымъ лѣсомъ, нѣжная листва котораго красиво выдѣляется на фонѣ темной зелени холма. Царство Кина—скорѣе небо, чѣмъ земля. Онъ пишетъ блѣдно-зеленыя равнины и сѣровато-бѣлыя облака, медленно несущіяся по холодному небу стального цвѣта. И настроенія осени, когда опадаетъ листва, и землю покрываютъ первые желтые листья, нашло въ немъ тонкаго изобразителя. Одновременно съ нимъ выступилъ *Лундби* (Lundbye), датскій Труйаонъ, на картинахъ котораго тихое спокойствіе природы и философская созерцательность рогатаго скота соединяются въ величественные аккорды. *Мельби* (Melbye), *Ларсенъ* (Larssen) и *Серенсенъ* (Sörensen) писали свои великолѣпныя марины. Словомъ, тогда въ Даніи процвѣтала своя барбизонская школа. Европейской извѣстности эти живописцы только потому не могли достичь, что жили въ такой отдаленной маленькой странѣ.

Эта отчужденность кончилась въ Даніи въ 50-хъ годахъ, когда началась эпоха всемірныхъ выставокъ. Данія возымѣла честолюбивое желаніе тоже выступить на арену общеевропейской жизни,—но потерпѣла полное пораженіе. Всѣ иностранные критики, привыкшіе къ пышнымъ эффектнымъ картинамъ, сходились на томъ, что въ датской живописи нѣтъ ни широкихъ идей, ни художественной изысканности. Самимъ датчанамъ показались слишкомъ скромными ихъ одежды въ сравненіи съ другими. Они поэтому стали усваивать себѣ широкую, сочную и пышную манеру письма. Маленькія картинки смѣнились гигантскими — какія требовались для народныхъ ярмарокъ. Отъ скромныхъ сценъ будничной жизни, датскіе художники перешли къ претенціознымъ историческимъ сюжетамъ, чтобы писать пышными красками, изображать сверкающіе бархатные и шелковые костюмы, пышныя складки драпировокъ. Несомнѣнно, что этотъ переходный періодъ былъ тоже нуженъ для развитія датской жизни, и среди множества виртуозныхъ живописцевъ той поры есть настоящіе художники.

Такимъ истиннымъ художникомъ былъ прежде всего *Цартманъ* (Zahrtmann). Его историческую живопись могутъ признавать и тѣ, которымъ ненавистенъ Пилоти. Цартманъ, какъ истый датчанинъ, никогда не изображалъ натурщиковъ, замаскированныхъ Галилеемъ или Нерономъ, Колумбомъ или Валленштейномъ, не выкапывалъ для своихъ картинъ разныхъ историческихъ обскурантовъ, а ограничивался опредѣленной эпохой своей отечественной исторіи, и даже почти одной единственной фигурой, которая была близка ему, какъ и всякому датчанину. Его героиня—Элеонора-Христина, супруга Ульфельда, и онъ изображаетъ ея сложную жизнь и тяжелую смерть безъ сантиментальности, безъ напускной торжественности, просто и правдиво. И тотъ же мощный реализмъ, чуждый всякой театральности, всякой идеали-

заціи, сказывается и въ другихъ его произведеніяхъ. Пишетъ ли онъ сцены изъ Шекспира, изъ времени римскаго упадка, или датскаго рококо, въ нихъ всегда бьется живой пульсъ жизни, и нѣтъ въ нихъ никогда театральнаго паѳоса.

Въ остальномъ эта пора датскаго искусства не представляетъ ничего интереснаго. При всемъ признаніи техническихъ достоинствъ художниковъ, ясно, что они утратили все, что у нихъ было лучшаго въ общеніи съ за границей. *Карлъ Блохъ* (Karl Bloch), напримѣръ, въ высшей степени одностороненъ. Онъ разрабатывалъ самые различные сюжеты своей виртуозной кистью. Но его религіозная живопись напоминаетъ картины Мункачи, историческая—Пилотти, его монахи похожи на монаховъ Грюцнера. *Вильгельмъ Розенштандъ* (Wilhelm Rosenstand) талантливо, но совершенно безлично изображалъ итальянскій карнавалъ и парижскія brasseries. *Гельстедъ* (Helsted) и *Томсенъ* (Thomsen) внесли въ жанровую живопись ту анекдотичность, которая превращаетъ картины въ фельетонъ. Портретная живопись, представленная *Августомъ Іерндорфомъ* (August Jerndorf), стремится къ представительной величавости, украшаетъ картины медвѣжьими шкурами, бархатными портьерами и всякаго рода аксессуарами плохого вкуса, въ особенности книгами—какъ въ ателье у фотографовъ. Даже пейзажи *Готфрида Кристенсена* (Gottfried Christensen) и *Христіана Захо* (Christian Zacho) кажутся, несмотря на свой большой форматъ, очень мелкими на ряду съ интимными, проникнутыми глубокимъ настроеніемъ, пейзажами старшаго поколѣнія. Художники стремились къ эффектности, столь несвойственной датскому темпераменту. Между художникомъ и природой стала мысль о публикѣ, посѣщающей выставки. Стремленіе сравняться съ заграничнымъ искусствомъ привело къ банальности, и къ прежней датской самобытности живопись вернулась тамъ только тогда, когда все европейское искусство вступило на путь, по которому шелъ на десятки лѣтъ впередъ старый Экерсбергъ.

Французскій импрессіонизмъ сталъ очень скоро извѣстенъ въ Даніи, такъ какъ литературное общеніе съ Франціей было всегда очень тѣснымъ у датчанъ. Хорошіе образцы французскаго искусства можно было видѣть у Карла Якобсена. Этотъ копенгагенскій пивоваръ оказалъ неоцѣнимыя услуги художественному творчеству своей родины. Онъ собиралъ антики и французскую скульптуру, лучшія произведенія стараго датскаго искусства и самыхъ изысканныхъ импрессіонистовъ. Для своихъ коллекцій онъ построилъ домъ и открылъ входъ въ него для всѣхъ, чѣмъ очень способствовалъ популяризаціи хорошаго искусства. Поэтому эволюція художественнаго вкуса, которая въ другихъ странахъ стоила большой борьбы, свершилась въ Даніи совершенно тихо. Публика была подготовлена, а художникамъ было тѣмъ легче примкнуть къ новому теченію, что для Даніи новое обозначало только возвратъ къ забытому старому. Конецъ вѣка завершилъ то, къ чему стремилось начало. На болѣе тонкихъ, лучшихъ инструментахъ стали наново играть тѣ мелодіи, которыя играли уже и прежде на болѣе несовершенныхъ. Но датчане не стремились доводить до послѣднихъ крайностей принципы импрессіонизма и слѣдовать всюду за французами въ ихъ смѣлыхъ экспериментахъ. Датчане не любятъ быстрыхъ жестовъ, громкой торопливой рѣчи. Поэтому ихъ вовсе не влекло къ тому, чтобы закрѣплять мимолетные моменты или разрабатывать задачи сверкающаго свѣта. Такіе мастера, какъ Манэ и Дегазъ, т.-е. классики французскаго импрессіонизма, не подходили къ датскому вкусу. Гораздо скорѣе могли повліять на нихъ Бастьенъ Лепажъ, Казенъ и Карьеръ, если вообще слѣдуетъ приписывать вліянію чужеземныхъ мастеровъ переходъ къ такому пониманію колорита, который самъ собой опредѣлялся природой страны.

Какъ и сто лѣтъ тому назадъ, современная датская живопись имѣетъ благородный тихій характеръ. Какъ и тогда, она, коренясь въ дѣйствительности, боязливо сторонится отъ всего грубаго. Въ Даніи не писали тѣхъ большихъ картинъ изъ жизни бѣдныхъ людей, которыя въ началѣ движенія писались во всѣхъ странахъ. Въ Даніи любятъ не движеніе, а покой, предпочитаютъ созерцательность активному труду. Молодыя матери сидятъ у колыбели ребенка. Маленькій мальчикъ качаетъ сестренку. Больная дѣвушка разсматриваетъ картинки или разглядываетъ цвѣтокъ. Старуха надѣваетъ очки, чтобы прочесть письмо,—вотъ содержаніе картинъ. Больше всего художники любятъ сумерки. Въ этотъ часъ особенно уютны комнаты, украшенныя зелеными растеніями и обставленныя уютной мебелью. Какъ пріятно мечтать, когда трещатъ дрова въ печкѣ, и дождь тихо стучитъ въ окна. Уже прежніе художники пробовали изображать такія настроенія, но у нихъ это выходило сухо и рѣзко. Теперь же къ мечтательности настроенія и туманно-расплывающимся чувствамъ очень подходилъ мягкій полусвѣтъ, отнимающій у предметовъ ихъ реальность и прозаическую тяжесть.

Конечно, этого нельзя сказать обо всѣхъ живописцахъ. Искусство цѣлой страны нельзя подвести подъ одно общее настроеніе. *Энгельстедъ* (Engelsted) и *Генингсенъ* (Henningsen) пишутъ картины на газетныя темы, въ родѣ французскихъ картинъ Жана Беро. *Ирмингеръ* (Irminger) приближается къ Жерве своими госпитальными сценами. У *Виго Педерсена* (Viggo Pedersen) и иногда у *Теодора Филипсена* (Theodor Philipsen) много общаго со свѣтописью Клода Монэ. *Туксенъ* (Tuxen) пишетъ въ различныхъ манерахъ. Онъ чрезвычайно изященъ въ своихъ портретахъ и напоминаетъ Шаплена, когда пишетъ нагія женскія тѣла или разсыпаетъ по воздуху розовыхъ амуровъ. Наиболѣе внушительна многосторонность *Кройера* (Kroyer). Съ той поры, когда онъ писалъ ловлю сардинъ въ Нормандіи и полевыя работы въ Абруццахъ, онъ продѣлалъ огромный путь развитія. Сначала онъ писалъ темно въ духѣ Мункачи. Затѣмъ его образцомъ сталъ Манэ. А послѣ увлеченія всѣми смѣлостями plein air'а возникли салонныя картины коллекціи Якобсена, въ которыхъ онъ съ изумительнымъ мастерствомъ передавалъ эффекты предвечерняго свѣта и искусственнаго освѣщенія. Вся жизнь Даніи—у моря и въ городѣ, въ салонахъ и кабачкахъ передана въ его картинахъ съ необыкновенной бравурностью, легко преодолѣвающей всякую трудность.

Но при всемъ уваженіи къ этимъ мастерамъ, чувствуется гораздо большая близость къ другимъ,

въ которыхъ нѣтъ такой многосторонней виртуозности, которые, какъ бы говорятъ сами съ собой, и какъ бы не знаютъ, что кто-нибудь внимаетъ ихъ словамъ. Картины *Вигo Іогансена* (Viggo Johansen) именно такого рода монологи. Пріятно глядѣть на этихъ дѣтокъ, которыя садятся въ ванну или слушаютъ въ сумерки разсказы матери, на эти сцены у рояля, или вечеринки. Во всемъ этомъ есть особая задушевная искренность, всѣ картины вводятъ въ особый уютный мірокъ.

У другихъ художниковъ сюжеты тѣ же, что и Іогансена. *Отo Газлундъ* (Otto Haslund) уже почти въ 60 лѣтъ продѣлалъ полную эволюцію своей художественной манеры подъ вліяніемъ импрессіонизма. Необыкновенно изысканны его пастушки, которыя вяжутъ чулокъ, стоя подлѣ своего стада; его маленькіе мальчики, которые на утро послѣ сочельника радостно разглядываютъ свои игрушки. *Карлъ Іензенъ* (Karl Jensen) напоминаетъ Готарда Кюля, но въ немъ еще больше мягкости и нѣжности. Онъ съ большой любовью къ холоднымъ изысканнымъ тонамъ писалъ выштукатуренныя церкви, на которыя падаетъ дневной свѣтъ, комнаты въ старыхъ замкахъ и маленькія natures mortes: синіе кувшины и бѣлыя съ голубымъ чашки. Такую же сдержанность въ краскахъ проявляетъ *Лоритсъ Рингъ* (Laurits Ring). Пишетъ ли онъ старика, который медленно идетъ по большой дорогѣ, или дѣтей, бѣгущихъ навстрѣчу отцу, всегда у него все сведено къ гармоніямъ Коро: сѣровато-желтыя соломенныя крыши, свѣтлая стѣна крестьянскаго дома и сѣро-зеленый лугъ написаны нѣжными серебристыми тонами. Даже художники, которые пишутъ рыбаковъ, живущихъ на сѣверѣ въ Скагенѣ, маленькой деревушкѣ на сѣверномъ берегу Ютландіи, чужды всякой грубой силы, всякой героической суровости.

На картинахъ *Михаэля и Анны Анкеръ* (Ancker) нѣтъ моряковъ, которые разсѣкаютъ волны и борются съ грозной стихіей; они пишутъ спокойствіе праздничнаго отдыха, тихую жизнь женщинъ и дѣтей, рыбаковъ, которые, стоя на холмѣ, вглядываются въ морскую даль или ведутъ гулять дѣтей, затѣмъ дѣвушекъ, которыя сидятъ на солнцѣ и наматываютъ нитки, или же читаютъ библію своей больной матери.

Кто былъ бы въ состояніи передать словами характеръ датской пейзажной живописи? Какъ описать картины, въ которыхъ ничего не изображено, которыя подобны дуновенію, звуку, тихо прозвучавшему, и все же трепетно отдавшемуся въ сердцѣ. Вотъ коровы пасутся на дюнахъ, и кажется, что вдыхаешь холодный прянный воздухъ. Вотъ тянется вдаль большая дорога, сѣрая и однообразная—вся усталость долгихъ часовъ пути лежитъ на ней. Или же красноватый верескъ растетъ на равнинѣ. Изъ придорожнаго рва поднимаютъ свои блѣдныя головки тощіе желтоватые цвѣты. Въ крестьянскихъ домикахъ свѣтится лампа. Или же лунные лучи робко дрожатъ надъ одинокимъ прудомъ. На картинахъ почти всегда изображенъ октябрь—время, когда опадаютъ листья и природа готовится къ покою. Почти всегда изображены сумерки—время, когда исчезаютъ формы и засыпаютъ краски. *Нильсъ Сковіоръ и Іуліусъ Паульсенъ* особенно тонко передаютъ все это скромное очарованіе датскаго пейзажа. Рядомъ съ ними стоятъ маринистъ *Лохеръ* (Locher), затѣмъ *Оле Педерсенъ* (Ole Pedersen) *и Нильсъ Педерсенъ-Мольсъ* (Pedersen-Mols), великолѣпные анималисты. Всѣ они еще въ цвѣтѣ силъ, будучи одного возраста съ Либерманомъ и Дилемъ, съ Удэ, Цюгелемъ и Калькрейтомъ.

Каковы же цѣли молодого поколѣнія? Судя по быстротѣ и внезапности, съ которой происходитъ смѣна стилей въ другихъ странахъ, можно было ожидать такой же быстрой эволюціи и у датчанъ. Но въ этой спокойной, тихой странѣ даже различія между поколѣніями, повидимому, не такія рѣзкія. Неоидеализмъ и художественно-промышленное движеніе сказывается, впрочемъ, и въ датской живописи. *Іохимъ Сковіоръ* (Joachim Skovgaard) пытается создать декоративное искусство у себя на родинѣ. *Вилумсенъ* (Willumsen) вводитъ архаическій стиль. Но въ общемъ, ничего не измѣнилось въ ходѣ развитія. Представители молодого поколѣнія отличаются отъ прежнихъ только тѣмъ, что они или какъ *Томъ Петерсенъ* (Tom Petersen) *и Фрицъ Сиберіъ* (Fritz Syberg) замѣняютъ мягкую расплывчатость болѣе опредѣленной ясностью линій, или тѣмъ, что они еще болѣе, чѣмъ прежнее поколѣніе, стремятся къ спокойной простотѣ тона, и ограничиваются очень небольшой, почти одноцвѣтной гаммой тоновъ. Бѣлый—жемчужно-сѣрый—вотъ обычная гармонія, въ которую въ крайнемъ случаѣ входитъ матово-зеленый. Такъ пишетъ *Карлъ Гельсе* (Karl Holsoe): зеленыя скатерти и зеленыя растенія, сѣровато-зеленый свѣтъ, падающій на темный рояль, на бѣлыя ноты и бюсты. Такъ пишетъ *Гаммершой* (Hammershoy) свои портреты и семейныя сцены. Тихіе люди передъ жемчужно-сѣрой стѣной, на которой виситъ бѣлая гравюра въ черной рамѣ. Другіе пишутъ изысканные пейзажи, сѣрые ноябрьскіе дни, оголенныя деревья и бѣлый снѣгъ, падающій на поля матово бѣлымъ покровомъ. Датская живопись не волнуетъ нервы и не привлекаетъ чарами сюжетовъ. Но чувствуешь себя хорошо въ обществѣ этихъ симпатичныхъ художниковъ, которые такимъ тихимъ, нѣжнымъ голосомъ говорятъ такія прелестныя задушевныя вещи.

* * *

Путешествіе изъ Копенгагена въ Стокгольмъ очень не длинное, но, несмотря на близость двухъ странъ, шведское искусство кореннымъ образомъ разнится отъ датскаго. Со временъ Густава-Адольфа въ шведской политикѣ царитъ экспансивный космополитическій духъ. И этотъ космополитизмъ, столь противоположный трогательной любви къ родинѣ датчанъ, составлялъ всегда характерную особенность шведской живописи. Если обратить взоръ назадъ, на XVIII вѣкъ, то уже тогда мы увидимъ *Лавринса* (Lavreince) и *Рослина* (Roslin), которые, работая въ Парижѣ, писали совсѣмъ какъ французы въ духѣ рококо. Позже въ Швеціи былъ цѣлый рядъ жанристовъ, которые создали въ Дюссельдорфѣ псевдо-шведскую живопись

тѣмъ, что надѣвали на дюссельдорфскихъ натурщиковъ и натурщицъ шведскіе національные костюмы. Былъ также цѣлый рядъ историческихъ живописцевъ, которые пользовались пріемами, усвоенными въ Мюнхенѣ у Пилотти для разработки сюжетовъ изъ шведской исторіи въ банальномъ стилѣ того времени. А оба первыхъ представителя современной шведской живописи—развѣ они шведы? *Салмсонъ* (Salmson) и *Гагборкъ* (Hagborg)—первые, вступившіе на путь свѣтлой живописи, жили и писали въ Парижѣ. Бретонскіе рыбаки и пикардскіе крестьяне—герои ихъ картинъ. Даже когда художники сохраняютъ шведскую обстановку, то это опять-таки только шведскіе костюмы, надѣтые на парижскія модели.

Младшее поколѣніе до нѣкоторой степени создало изъ этой парижской живописи шведскую. Но космополитизмъ присущъ ей до сихъ поръ. Въ то время, какъ датское искусство во всемъ, что оно создаетъ, коренится въ датскомъ національномъ духѣ, шведское по своей свѣтскости до сихъ поръ напоминаетъ Парижъ. У датчанъ царитъ тихая созерцательность, у шведовъ преобладаетъ безпокойная нервность. Тамъ техника служитъ живописцамъ только средствомъ отразить душевныя состоянія, здѣсь—царство изысканной виртуозности, схватывающей самое неосязаемое—мелькающія съ быстротой молніи движенія и всѣ капризы свѣта. Что пишутъ шведскіе пейзажисты *Нильсъ Крюгеръ* (Nils Krueger), *Принъ-Эженъ Карлъ Нордстремъ* (Prinn Eugen Karl Nardstroem), *Аксель Сёберіъ* (Axel Sjoberg), *Валандеръ* (Wallander) и *Вальберіъ* (Walberg)? Главнымъ образомъ изысканные эффекты предвечерняго часа; серебристые, желтые, оранжевые огни мелькаютъ на поверхности озера, расцвѣченныя гондолы легко скользятъ по водѣ, вечерняя заря видна надъ моремъ, солнце освѣщаетъ послѣдними лучами темныя верхушки деревьевъ, свѣтъ маяковъ борется съ сумерками. Все это очень виртуозно изображено на ихъ картинахъ. Анималистъ *Бруно Лиліефорсъ* (Bruno Liljefors) прославился поразительно виртуозными картинами. Писалъ ли онъ перепелокъ или тетеревовъ, собакъ или зайцевъ, сорокъ или дроздовъ,—самыя мимолетныя движенія, самое быстрое мельканіе свѣта схвачено у него съ японской виртуозностью. Остальныхъ шведскихъ живописцевъ нельзя распредѣлить по спеціальностямъ. Всѣ они обнаруживаютъ виртуозность стѣнной живописи, въ портретной и въ гравюрахъ. Имена самыхъ извѣстныхъ художниковъ: *Оскаръ Бьеркъ* (Oskar Björck), *Эрнестъ Іозефсонъ* (Ernst Josephson), *Георіъ Паули* (Georg Pauli), *Рихардъ Беріъ* (Richard Bergh). *Андерсъ Цорнъ* (Anders Zorn) также типиченъ для Швеціи своей поразительной виртуозностью, какъ провинціальная простота Іогансена типична для Даніи. Не только морскія картины Цорна съ вздымающимися волнами и голыми утопающими въ волнахъ свѣта тѣлами, принадлежатъ къ самымъ изысканнымъ произведеніямъ современной живописи по мастерской передачѣ мимолетныхъ движеній, но и его вызывающая дерзость, не знающая трудностей увѣренность поражаютъ въ его intérieurs, въ его портретахъ и гравюрахъ. Онъ сумѣлъ въ своемъ портретѣ короля Оскара создать произведеніе, соединяющее парадную торжественность съ истинной художественностью. Въ его «Танцахъ передъ трактиромъ» все живетъ, дышитъ, дрожитъ. Даже его картины изъ крестьянской жизни искрятся сіяющими красно-желтыми тонами. Въ декоративныхъ картинахъ *Карла Ларсона* (Karl Larsson) эта легкость и кокетливая грація соединяется съ стремленіемъ къ монументальной простотѣ. Декоративность впечатлѣній сдѣлалась цѣлью большинства молодыхъ художниковъ. Пейзажистъ *Густавъ Фьестадъ* (Gustav Fjaestad) въ особенности прославился въ послѣдніе годы такого рода произведеніями. Пишетъ ли онъ звѣздное серебристо-ясное небо надъ лѣсомъ, или поросшіе мхомъ утесы вокругъ тихаго озера, или желтыя нивы, за которыми взору открываются безконечныя дали,—во всѣхъ этихъ картинахъ сказывается торжественное, монументальное настроеніе. Въ Германіи Гайдеръ писалъ уже нѣчто подобное. Но у него общаго съ молодымъ шведомъ только рѣзкость и опредѣленность рисунка, а не скульптурная стилизація пространства, которая и придаетъ монументальность картинамъ Фьестеда.

* * *

Опять вступаешь въ совершенно другой міръ, переходя на выставкахъ изъ шведскихъ залъ въ норвежскія. Изъ столичной жизни Стокгольма вступаешь въ строгую пустынную природу, гдѣ живетъ немногочисленное суровое населеніе, рыбаки и крестьяне, тяжкимъ трудомъ отвоевывающее себѣ пропитаніе у океана.

И норвежцы работали въ теченіе нѣкотораго времени для международнаго рынка, повѣствуя въ жанровыхъ картинахъ о нравахъ и обычаяхъ своей страны, а въ яркихъ пейзажахъ о феноменальныхъ явленіяхъ сѣверной природы. Когда рѣчь идетъ о такихъ картинахъ, сейчасъ же вспоминаются имена *Адольфа Тидеманда* (Adolf Tidemand), *Ганса Гуде* (Hans Gude) и *Мортенъ Мюллера* (Morten Müller). Но въ Норвегіи эта международная живопись очень скоро прекратилась. Уже въ 1859 году Бьернсонъ былъ предсѣдателемъ одного норвежскаго общества, въ программѣ котораго однимъ изъ главныхъ пунктовъ была борьба противъ пошлости и условности дюссельдорфской школы живописи. Ибсенъ былъ вице-предсѣдателемъ этого общества, и когда въ 80-хъ годахъ на парижской и мюнхенской выставкахъ впервые появились произведенія современной норвежской живописи, то дѣйствительно казалось, что въ этихъ картинахъ воплотилась вся суровость, вся стихійная сила сѣвера. Живописцы не стремились къ лоску и изяществу. Они изображали жизнь и людей своей родины съ какой-то стихійной силой,—такъ точно употребленіе красокъ и кисти впервые придуманы для нихъ. Такъ же какъ люди, которыхъ видишь на сѣверѣ, эти крѣпкіе какъ сталь великаны съ мозолистыми руками, обвѣтреннымъ лицомъ, въ клеенчатыхъ шапкахъ и синихъ блузахъ кажутся выходцами былой героической эпохи, такъ и въ такихъ художникахъ, какъ *Эйлифъ Сутъ* (Eilif Soot), *Густавъ Венцель* (Gustav Wenzel), *Іёргенсенъ* (Jörgensen), *Кольсте* (Kolstoe), *Христіанъ Крогъ* (Christian

Krohg), сказывается что-то исполинское, первобытное—съ такой непосредственностью и варварской силой подступаютъ они къ своимъ задачамъ. Самые рѣзкіе эффекты plein air'а были имъ особенно по душѣ. Всѣ цвѣта радуги сверкаютъ на ихъ картинахъ. Параллельно съ этими мощными фигурными картинами пейзажи норвежцевъ обнаруживаютъ большую утонченность. Теперь уже перестали писать полночные восходы солнца и изумрудно-зеленыя скалы фіордовъ, а старались просто и правдиво передавать сурово простой характеръ сѣверной природы. Одни возсоздавали красоту пустынныхъ озеръ, гдѣ ни одна лодка не бороздитъ поверхность воды, гдѣ не видно ни одного человѣка, не слышно человѣческаго голоса; другой разсказываетъ о сумеркахъ, когда солнце исчезаетъ холодное и ясное за горами; иные пишутъ зиму, когда ледяной прозрачный воздухъ стоитъ надъ хрустящимъ снѣгомъ полянъ. И если не случайно величайшіе пейзажисты вѣка были уроженцами большихъ городовъ, то становится понятнымъ почему самыя изысканные весенніе пейзажи писались именно въ царствѣ зимы—въ Норвегіи. Чѣмъ дольше ждутъ весну, тѣмъ больше умѣютъ ее цѣнить, въ особенности ту весну, которая еще напоминаетъ зиму своими голыми вѣточками и заостренной, слегка еще только распускающейся зеленью. *Амандусъ Нильсенъ* (Amandus Nilsen), *Эйлифъ Петерсенъ*, (Eilif Petersen), *Христіанъ Скредвигъ* (Chr. Skredvig) и *Герхардъ Мунтъ* (Gerhard Munthe) пріобрѣли извѣстность главнымъ образомъ такими пейзажами.

Въ теченіе послѣднихъ двадцати лѣтъ эта обаятельная суровость норвежской живописи опять смѣнилась большею мягкостью и салонностью. Все же еще можно отличить на выставкахъ норвежскія залы отъ другихъ по обилію снѣжныхъ видовъ. Но живописцы, выступившіе за десять лѣтъ до того съ такой рѣзкостью, сдѣлались теперь болѣе смирными и культурными. Іергенсенъ, Кольсте, Крогъ, Сутъ, Густавъ Венцель уже не пишутъ больше тѣхъ гигантскихъ картинъ, которыя придавали норвежскимъ выставкамъ такой грубый и вызывающе смѣлый характеръ. Форматъ картинъ уменьшился. Краски, сверкающія всѣми цвѣтами радуги, нѣсколько смягчены. Время дерзкой силы прошло. Наступила большая примиренность, художники стали писать пріятныя для глазъ картины, которыя могли бы висѣть въ буржуазныхъ салонахъ. Даже пейзажи утратили свою аскетическую суровость и мрачную поэзію прежняго времени. Норвежской палитрой овладѣло стремленіе къ шику, и снѣжныя поля превратились въ сверкающіе Skating Rings. Эта эволюція началась съ *Таулау* (Thaulow), его мастерство становится до нѣкоторой степени рутиной, волны его озеръ сверкаютъ съ видимымъ расчетомъ на внѣшнюю эффектность. Къ числу норвежскихъ пейзажистовъ примкнули еще за послѣдніе годы *Геннигъ* (Hennig), *Гіерлау* (Hjerlow) и *Стенерсенъ* (Stenersen). Особенно привлекателенъ *Гальфданъ Штромъ* (Halfdan Strom). Онъ пишетъ лучи свѣта, которые озаряютъ изъ тихихъ оконъ пустынные пейзажи, пишетъ темно-синія озера, ночное небо и пестрыя женскія платья, выдѣляющіяся эффектными красочными пятнами на фонѣ темно-зеленыхъ луговъ. По тонкости тона онъ приближается къ Казену.

Нѣсколько норвежцевъ примкнули и къ декоративному движенію послѣднихъ лѣтъ. *Герхардъ Мунтъ* (Gerhard Munthe), нѣкогда извѣстный своими изысканными зимними и весенними пейзажами, переходитъ теперь къ стилизаціи линій. И другимъ путемъ, черезъ стилизацію красокъ, наложенныхъ большими плоскостями, хотѣлъ достигнуть той же цѣли другой художникъ, *Эдвардъ Мунчъ* (Edward Munch). Онъ живетъ въ Германіи и уже въ теченіе многихъ лѣтъ очень интересуетъ всѣхъ своими картинами. О немъ больше писали, чѣмъ въ сущности полезно для художника—начиная съ гимна его таланту, написаннаго Пшебышевскимъ въ 1894 году, и до книги Макса Линде, который прославляетъ его, какъ живописца грядущей эпохи. Но хотя такое восторженное отношеніе и вызываетъ протестъ, все же нельзя не признать, что въ его картинахъ есть чисто стихійное величіе. Онъ принадлежитъ къ немногимъ, волнующимъ душу художникамъ. Многія его картины проникнуты жуткимъ, сжимающимъ сердце настроеніемъ. Главная его тема—безуміе и смерть. Но такъ же, какъ онъ въ подобныхъ картинахъ зачаровываетъ глубокой проникновенностью замысла, такъ въ другихъ картинахъ онъ увлекаетъ силой своей кисти въ передачѣ обыденныхъ впечатлѣній изъ будничной жизни. Его большая картина, изображающая лѣтнюю ночь на сѣверѣ, несравненна по декоративной силѣ. Она производитъ впечатлѣніе на самомъ далекомъ разстояніи, до того краски мощно звучатъ въ величественныхъ симфоническихъ аккордахъ. Какъ ритмичны также маленькіе пейзажи Мунча. Яснымъ гармоничнымъ распредѣленіемъ красокъ и сведеніемъ всѣхъ подробностей, всего отдѣльнаго къ кореннымъ основнымъ формамъ, онъ придаетъ и этимъ картинамъ, несмотря на ихъ маленькій форматъ, истинную монументальность. Получается впечатлѣніе, что Мунчъ никогда не задумывается, что онъ безъ всякаго труда пишетъ картину за картиной, и что въ его творчествѣ настоящая живопись нашла самое непринужденное, естественное выраженіе.

Америка.

Обзоръ европейской живописи XIX вѣка не можетъ быть полнымъ, если не удѣлить вниманія и американцамъ. Американское искусство находится въ полной зависимости отъ Европы. Получается странное впечатлѣніе, когда вступаешь на американскую почву. Ожидаешь, что въ этой странѣ, не отягощенной вѣковой культурой, народилось новое искусство, вполнѣ отвѣчающее духу времени. Но вмѣсто этого видишь только зданія, составляющія варварское подражаніе европейскимъ стилямъ. Какой-нибудь банкъ имѣетъ видъ флорентинской Loggia dei Lanzi, почтамтъ—повтореніе римскаго собора св. Петра, магазинъ—палаццо Барберини. И такое же отсутствіе самобытности, какъ въ архитектурѣ, замѣчается и въ живописи. Американская живопись всецѣло слѣдуетъ за европейской и научилась искусно выполнять всѣ движенія, которыя ей диктовала Европа. Сначала были только портретисты, которые изучали технику своего дѣла въ Европѣ. Потомъ явились историческіе живописцы, какъ *Эмануилъ Лейтце* (Emanuel Leutze), которые съ помощью пріемовъ, усвоенныхъ въ дюссельдорфской академіи стали изображать событія американской исторіи въ очень сухомъ репортерскомъ стилѣ. Съ 1850 года молодые американцы стали искать вдохновеній въ Парижѣ. Нѣкоторые учились у академиковъ Кабанеля и Бугро, другіе бродили по лѣсамъ Фонтенебло и Иль-Адана, слѣдуя за Руссо и Коро. У импрессіонистовъ Манэ и Дегаза тоже явился американскій единомышленникъ—*Уистлеръ* (Wistler), величайшій американскій художникъ понынѣ.

Для того, чтобы понять стиль Уистлера, нужно вспомнить, какіе принципы господствовали въ французской живописи въ 60-хъ годахъ. Въ 1860 году во Франціи чествовали память Веласкеза по поводу двухсотлѣтія его смерти. Появились безчисленныя книги и статьи, посвященныя творчеству великаго испанца. Передъ Лувромъ этому испанскому гранду воздвигнутъ былъ памятникъ, изображавшій его не какъ художника съ кистью и палитрой, а какъ рыцаря на конѣ. И французская живопись дошла тогда какъ разъ до такой точки, когда Веласкезъ долженъ былъ пріобрѣсти для нея особое значеніе. До того господствовалъ темный стиль итальянскихъ мастеровъ барокко. Картины сводились къ темнымъ гармоніямъ—и оказалось, что этотъ бурый соусъ совершенно не передавалъ ароматъ жизни. Веласкезъ, который облалъ въ классическомъ совершенствѣ всѣмъ, къ чему теперь стали стремиться, сдѣлался кумиромъ и руководителемъ молодежи. Вторымъ deus ex machina для европейской живописи сдѣлалась тогда Японія. Тамъ тоже не было ничего мутнаго. Раздались совершенно новыя гармоніи, совершенно новые звуки. Художники рѣшались на самыя смѣлыя красочныя комбинаціи и выполняли свою задачу съ такимъ поразительнымъ искусствомъ, что ничто рѣзкое, пестрое, грубое не нарушало ихъ мягкихъ гармоній. Одновременно вошли въ силу новые принципы композиціи. Прежде всю жизнь старались втиснуть въ узкія рамки академическихъ правилъ. А эти японскія художественныя произведенія были какъ бы импровизаціями самой природы. Хотя въ японскихъ композиціяхъ отсутствуетъ всякій архитектоническій планъ, все же равновѣсіе поддерживается какой-нибудь черточкой, цвѣткомъ, вазой, надписью, какимъ-нибудь пустякомъ, какъ бы невзначай вставленнымъ въ картину. Парижскіе художники извлекли огромную пользу изъ изученія Веласкеза и японцевъ. Ихъ вліяніе замѣтно у Альфреда Стевенса такъ же, какъ у Фантенъ-Латура, у Дегаза и у Манэ. И Уистлеръ былъ тотъ, который съ наибольшей воспріимчивостью созерцалъ этотъ новый міръ. Онъ прибылъ въ Парижъ въ 1856 году послѣ проведенной въ разныхъ странахъ юности. Родомъ изъ старо-ирландской семьи, онъ родился въ Америкѣ, мальчикомъ жилъ въ Россіи, гдѣ его отецъ, инженеръ Георгъ Уистлеръ, строилъ николаевскую желѣзную дорогу. Мать его, американка, вернулась въ Америку, и Уистлеръ, чтобы сдѣлаться офицеромъ, какъ и его предки, вступилъ въ военную школу въ Вестъ-Поинтѣ. Глэръ, нео-классикъ, въ мастерскую котораго онъ поступилъ въ Парижѣ, научилъ его только ремесленной сторонѣ живописи. Рѣшительныя для его призванія впечатлѣнія и вліянія онъ обрѣлъ въ кругу, который

группировался вокругъ Манэ, въ той école de Battignoles, которая собиралась тогда каждый вечеръ въ одномъ кафе на avenue de Clichy. Свои рѣшительныя сраженія новая живопись, какъ извѣстно, дала не въ офиціальномъ салонѣ, а въ Salon des refusés. И тутъ, рядомъ съ Deseuner sur l'herbe Манэ появилась въ 1863 году первая выдающаяся картина Уистлера, «Femme Blanche»; въ слѣдующемъ году выставлена была «Принцесса фарфороваго царства», находящаяся теперь въ Глазгоу. Эти картины обнаруживали уже всѣ качества, которыми восторгались въ позднѣйшихъ портретахъ Уистлера—въ портретахъ Карлейля и Сарасате, матери художника и миссъ Александръ, Теодора Дюре, лэди Мезъ и лэди Кампбель. Уистлеръ наиболѣе сильно изъ всѣхъ современныхъ художниковъ чувствуетъ красоту Веласкеза. Онъ обладаетъ и благороднымъ колоритомъ Веласкеза и его мастерскимъ умѣніемъ сводить все къ спокойнымъ силуэтамъ, къ яснымъ синтезамъ формъ. И съ этой торжественной глубиной, которой онъ обязанъ Веласкезу, онъ соединяетъ, примыкая къ японцамъ, особую легкость и пикантность. Какія-нибудь ширмы, нѣжный красный оттѣнокъ розы, синяя ваза съ вѣткой персиковаго дерева, подушка жемчужно-сѣраго цвѣта, гравюра въ черной рамкѣ на стѣнѣ вносятъ въ стиль Веласкеза очень современную ноту. Тончайшій экстрактъ японскаго искусства проявляется въ пейзажахъ Уистлера. Извѣстны очаровательные рисунки Гирошиги, Куюнаги и Гокусаи, въ которыхъ иногда ничего нѣтъ кромѣ дуэта сѣраго и золотистаго цвѣта, зеленаго и розоваго, голубого и опаловаго. Такими же глазами глядѣлъ Уистлеръ на природу. Онъ не хотѣлъ копировать ея, передавать ея съ плоской точностью. Она была для него основой для самостоятельныхъ капризовъ вкуса, для свободной симфонической разработки колористическихъ элементовъ. Но развѣ нѣтъ моментовъ, когда природа сама становится художникомъ. Развѣ весь міръ не становится великой гармоніей въ тѣ часы сумерекъ, когда все яркое исчезаетъ, когда всѣ подробности точно погружены въ море красочныхъ тоновъ. Эту heure exquise, когда сизая дымка покрываетъ вечеромъ землю, особенно любилъ Уистлеръ. Нѣжныя свѣтовыя чары ночи нашли въ немъ перваго изобразителя. Читатель, стоялъ ли ты когда-нибудь на палубѣ парохода, когда солнце опускается въ море, когда спокойная темная вода, по которой скользитъ равномѣрнымъ ходомъ пароходъ, сливается съ синевой неба? Когда покровъ сѣрыхъ сумерекъ окутываетъ взоръ и вдругъ вспыхиваетъ, прорѣзывая темноту, свѣтъ маяка—большое желтое пятно, круглое и сверкающее какъ огромная планета? Наблюдалъ ли ты сказочное дрожаніе свѣта, когда пароходъ вечеромъ приближается къ гавани, когда море городскихъ огней и сіяніе звѣздъ отражаются тысячью отблесковъ въ водѣ? Такія свѣтовыя настроенія передавалъ главнымъ образомъ Уистлеръ, изучая ихъ и въ Парижѣ, и въ Венеціи, и въ Голландіи. Нельзя стоять на берегу Темзы, не вспоминая все время объ Уистлерѣ. Этотъ художникъ, насквозь пропитанный вліяніями стараго искусства, въ тоже время наиболѣе тонко возсоздавалъ колоритныя ощущенія нашего времени.

Послѣ Уистлера—и на подобающемъ разстояніи отъ него—слѣдуетъ назвать *Джона Саржента* (John Sargent), который въ своихъ женскихъ портретахъ ошеломлялъ своимъ ультра-модернистскимъ шикомъ. Но Уистлеръ, завершившій свое художественное развитіе въ Парижѣ, жилъ съ 70-хъ годовъ въ Лондонѣ.

Саржентъ, прошедшій ту же школу, живетъ до сихъ поръ въ Лондонѣ. А есть ли живописцы въ самой Америкѣ,—живописцы, которые не повторяли бы въ своихъ произведеніяхъ всецѣло европейскіе образцы, а самостоятельнымъ стилемъ передавали бы особенности своего народа и своей страны? Мнѣ кажется, что до сихъ поръ американская живопись не достигла такой самостоятельности. Американскіе художники до сихъ поръ пользуются пріемами, усвоенными въ Европѣ и главнымъ образомъ въ Парижѣ, и оригинальный отпечатокъ ихъ живописи заключается только въ томъ, что они не связываютъ себя ни съ чѣмъ устарѣлымъ, и съ невообразимой быстротой и легкостью схватываютъ все самое новѣйшее.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

П. Прюдонъ. Пробужденіе Психеи.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Ж. Гро. Сраженіе подъ Эйлау.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

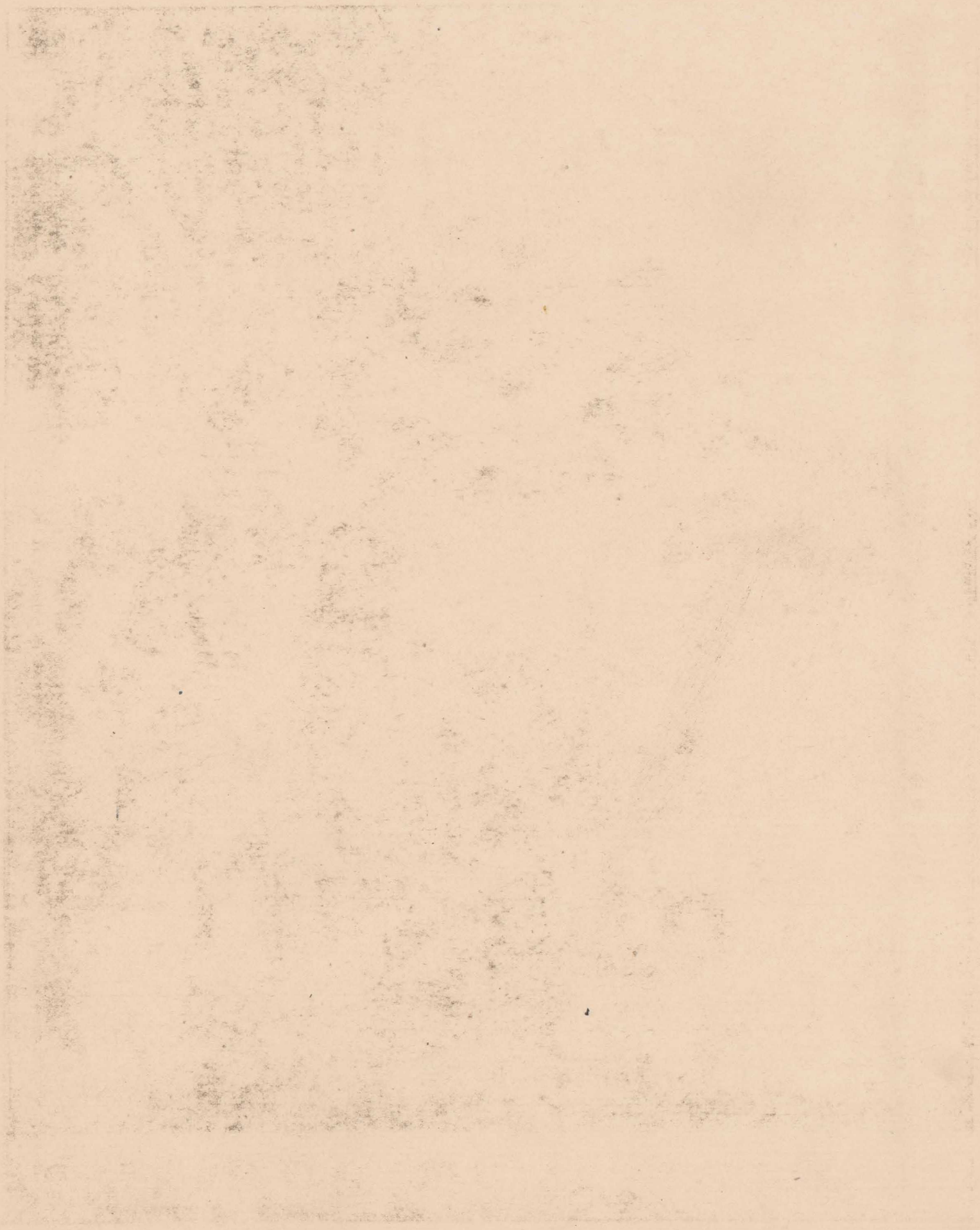
Ф. С. Жераръ. Мте Рекамье.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Л. Жерико. Скачки въ Ипсомѣ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Е. Делакруа. Резня на Хиосъ.

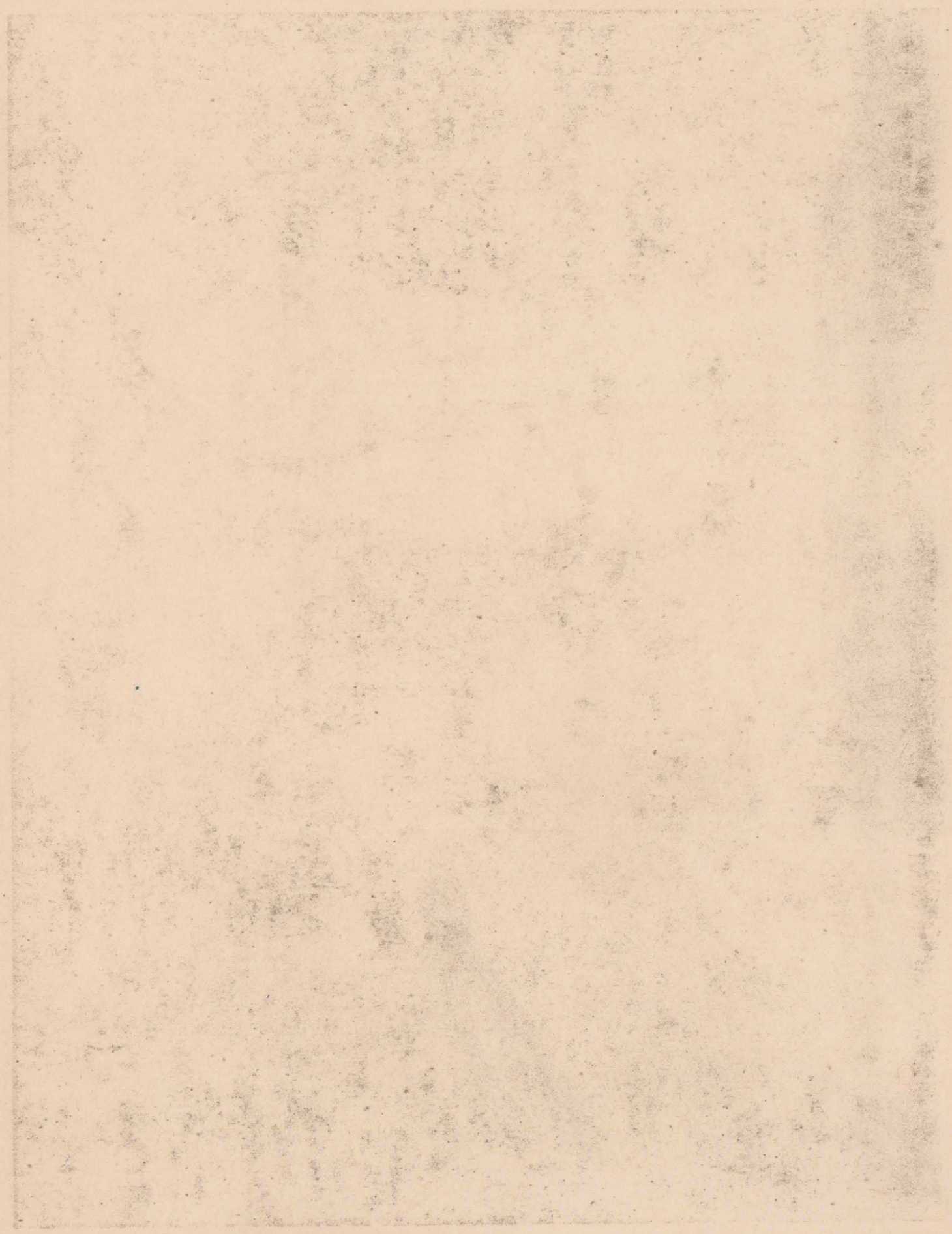


Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Э. Делакруа. 28 Іюля 1830 г.

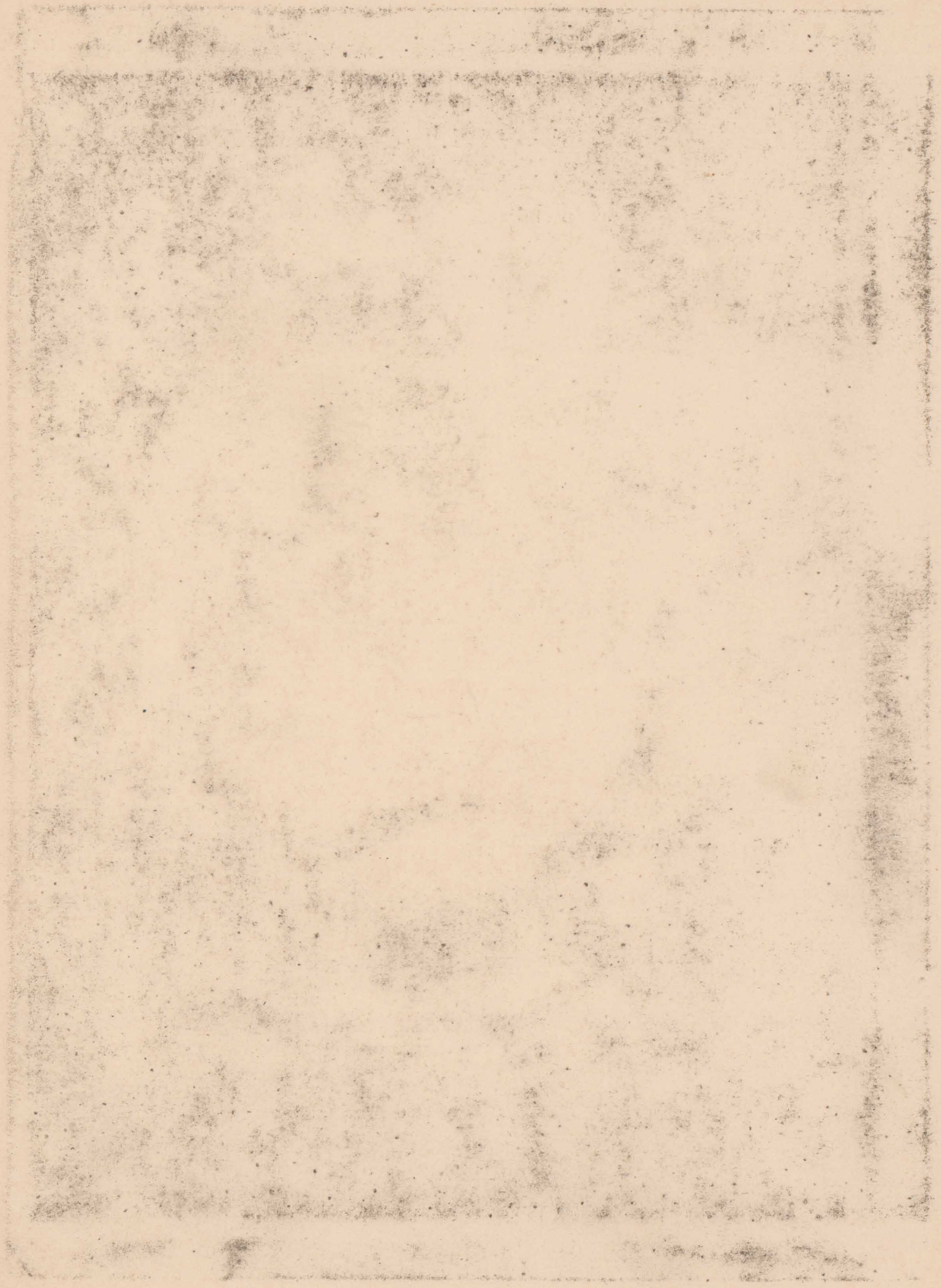
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Т. Шассеріо. Тепидарій.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. А. Энгръ. Освобожденіе Анжелики.

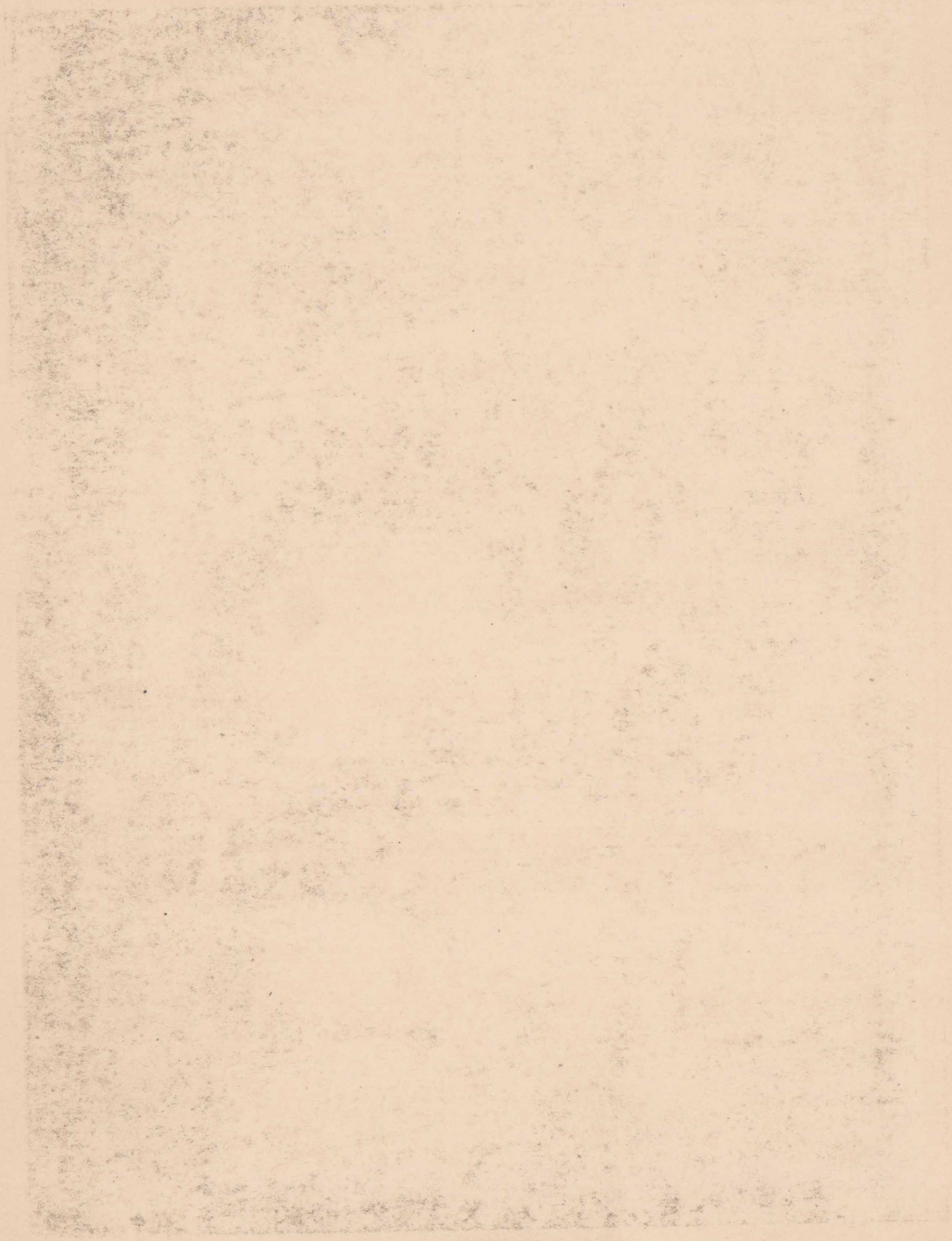


Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Т. Руссо. Опушки леса. Фонтенебло.

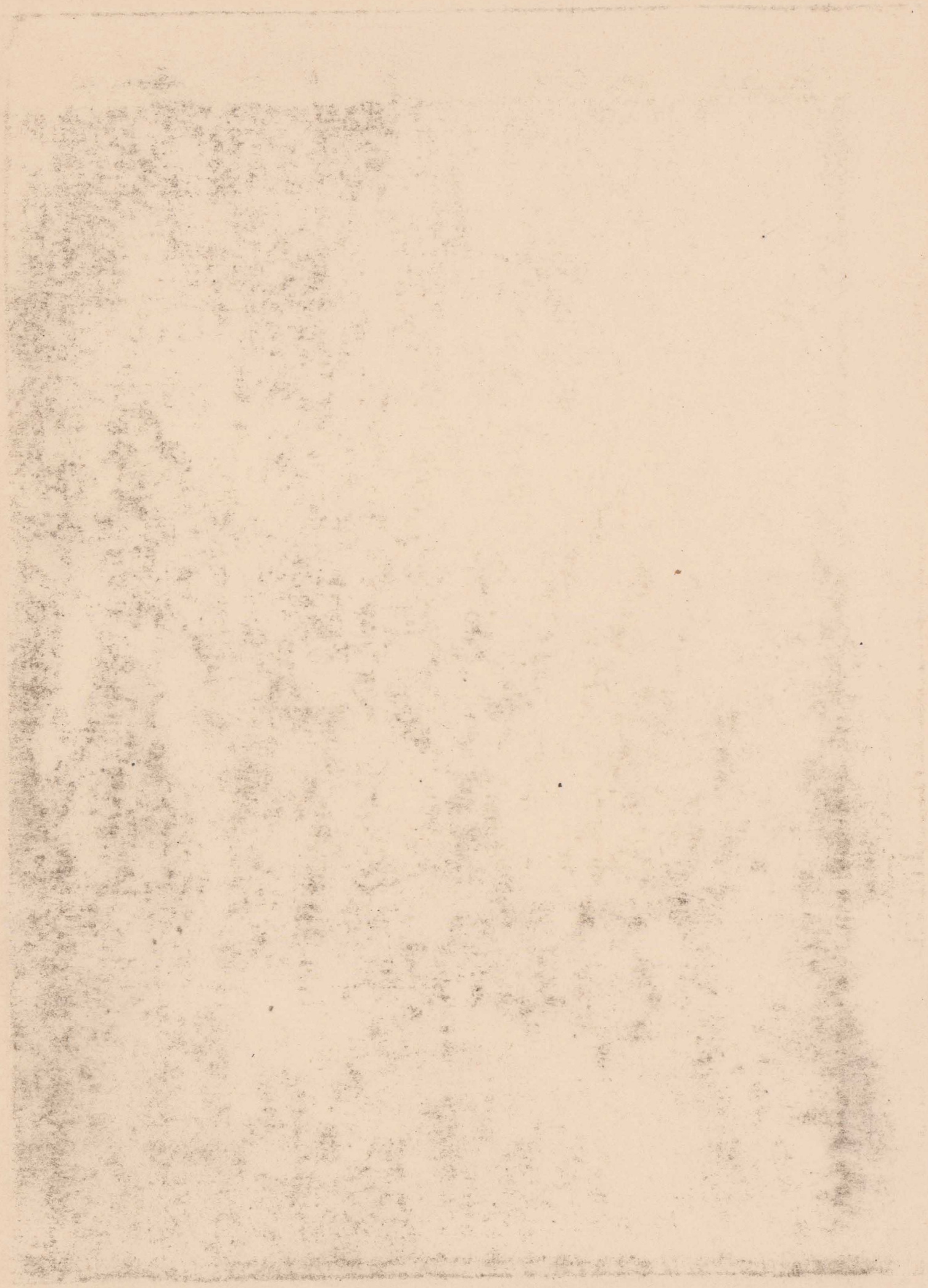
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Т. Руссо. Болото в Голландіи.



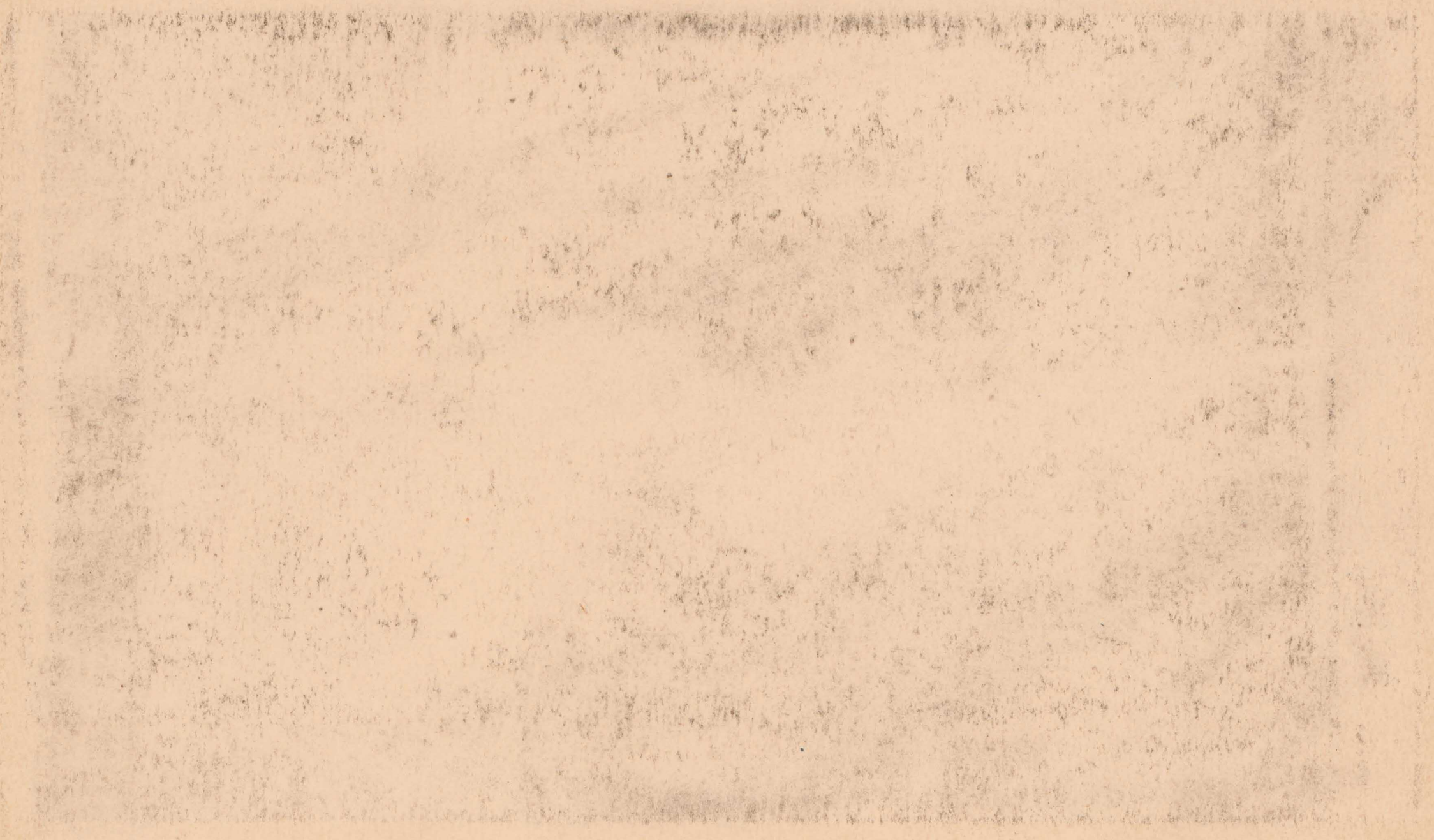
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Б. Коро. Утро.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

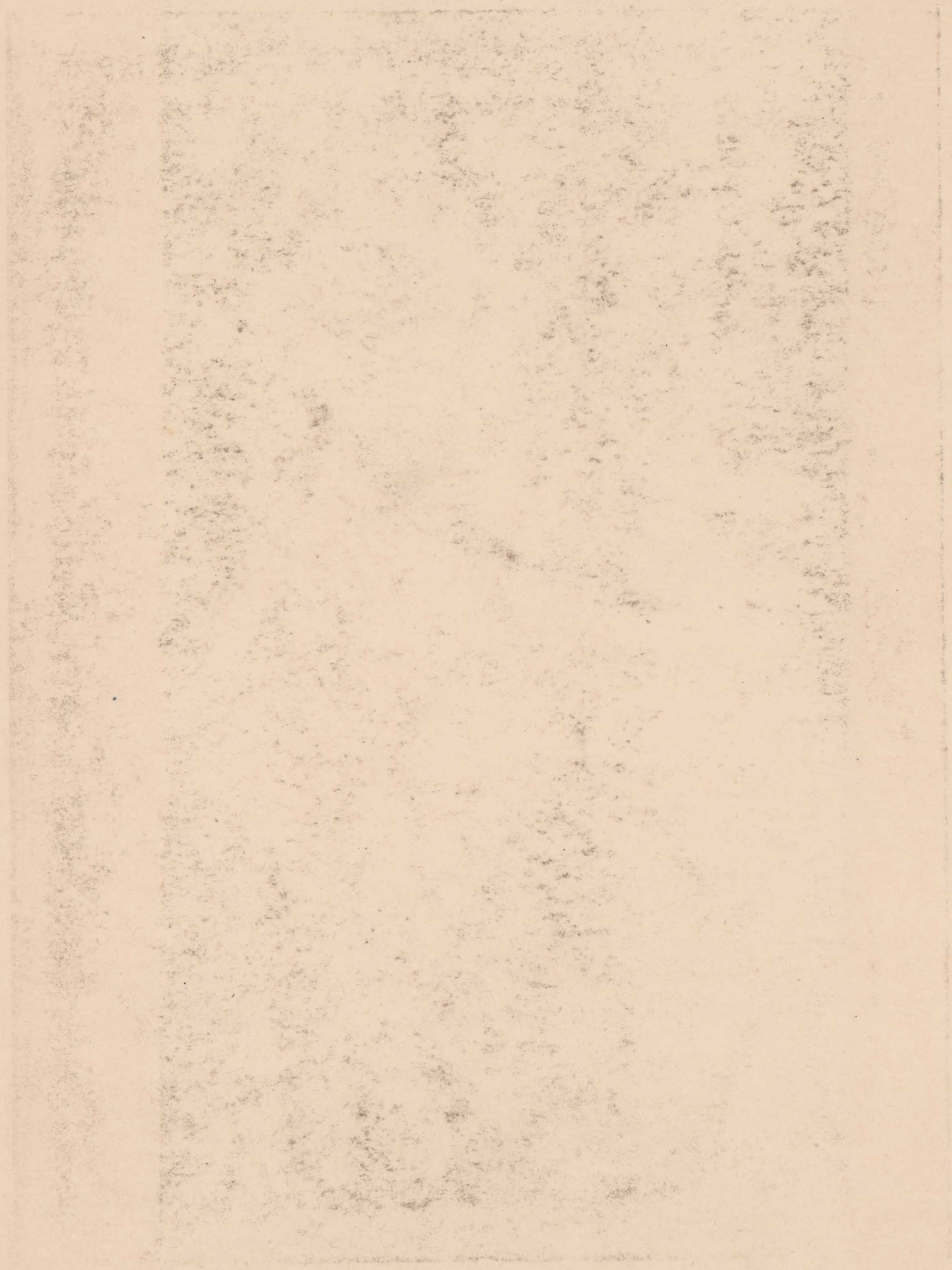
Ж. Дюпре. Вечеръ.



N. R. Diaz de la Peña. Venus y Amores.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

И. Ф. Добиньи. Весна.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

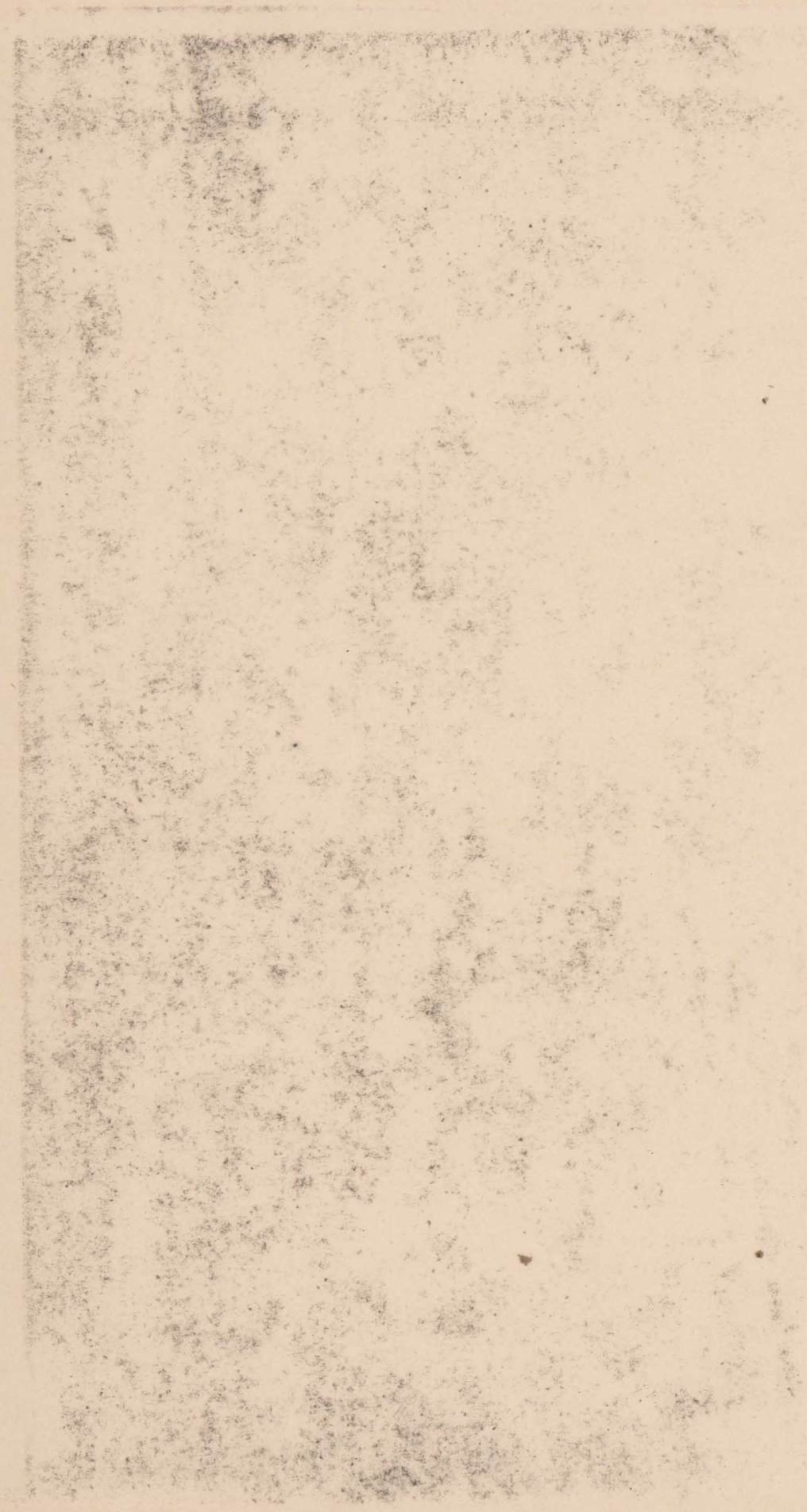
К. Тройонъ. Бѣгущія собаки.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Ф. Милле. Вечерній звонъ (Angelus).

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Ф. Милле. Пастушка-овечь.

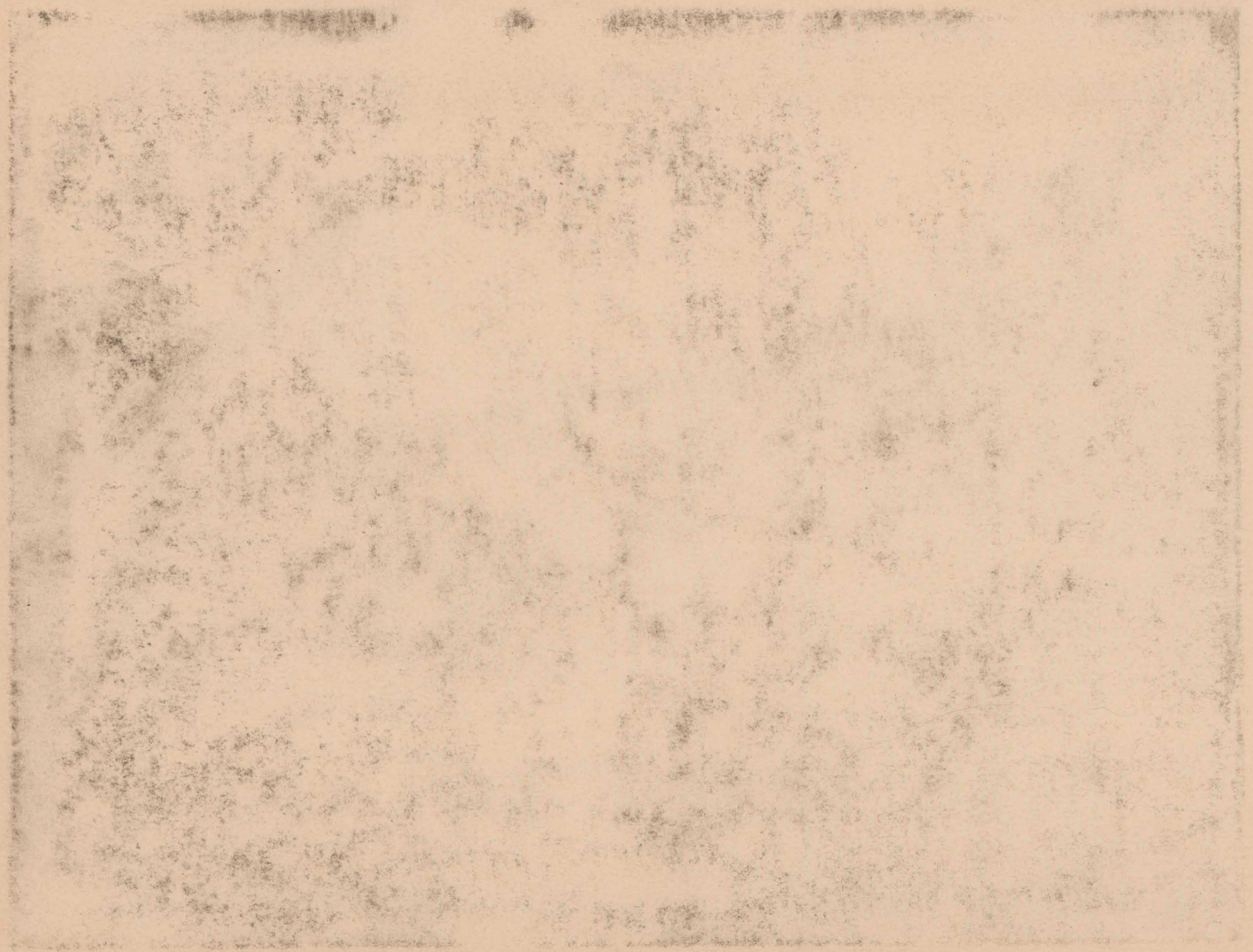


Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Ф. Милле. Уборка гречихи.

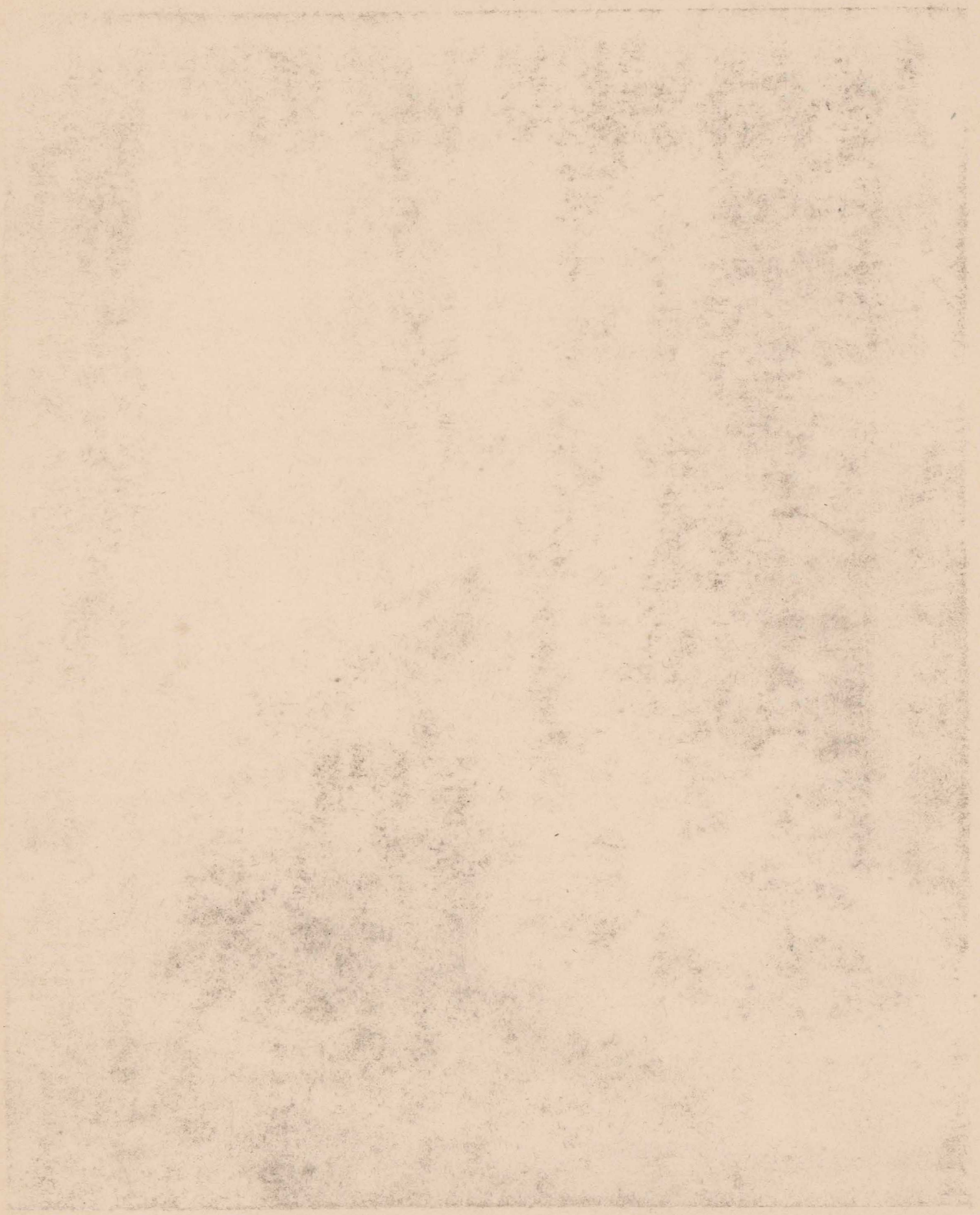
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и Ко"

Ж. Ф. Милле. Сѣятель.



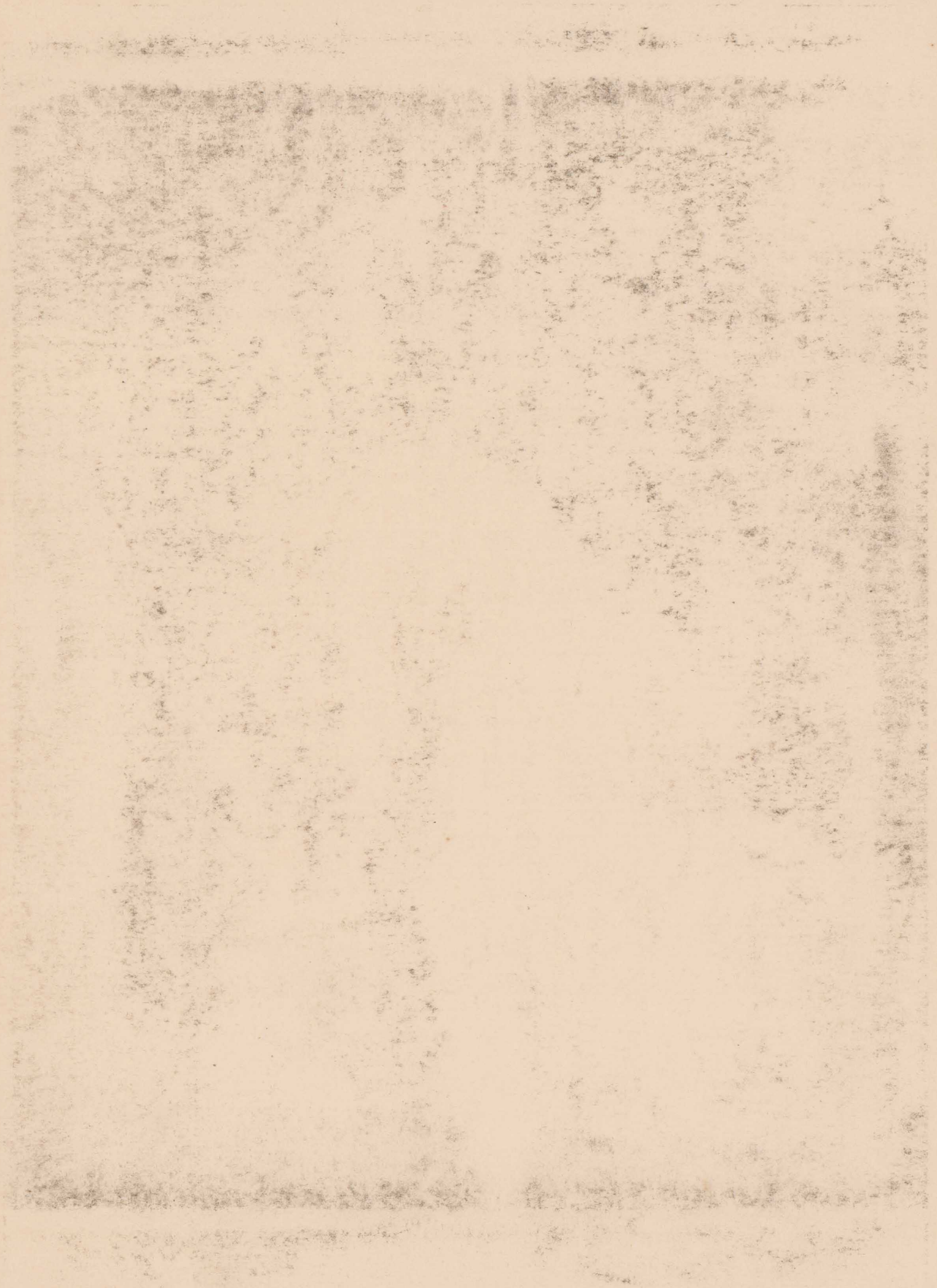
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°."

Ж. Ф. Милле. Вѣятель.



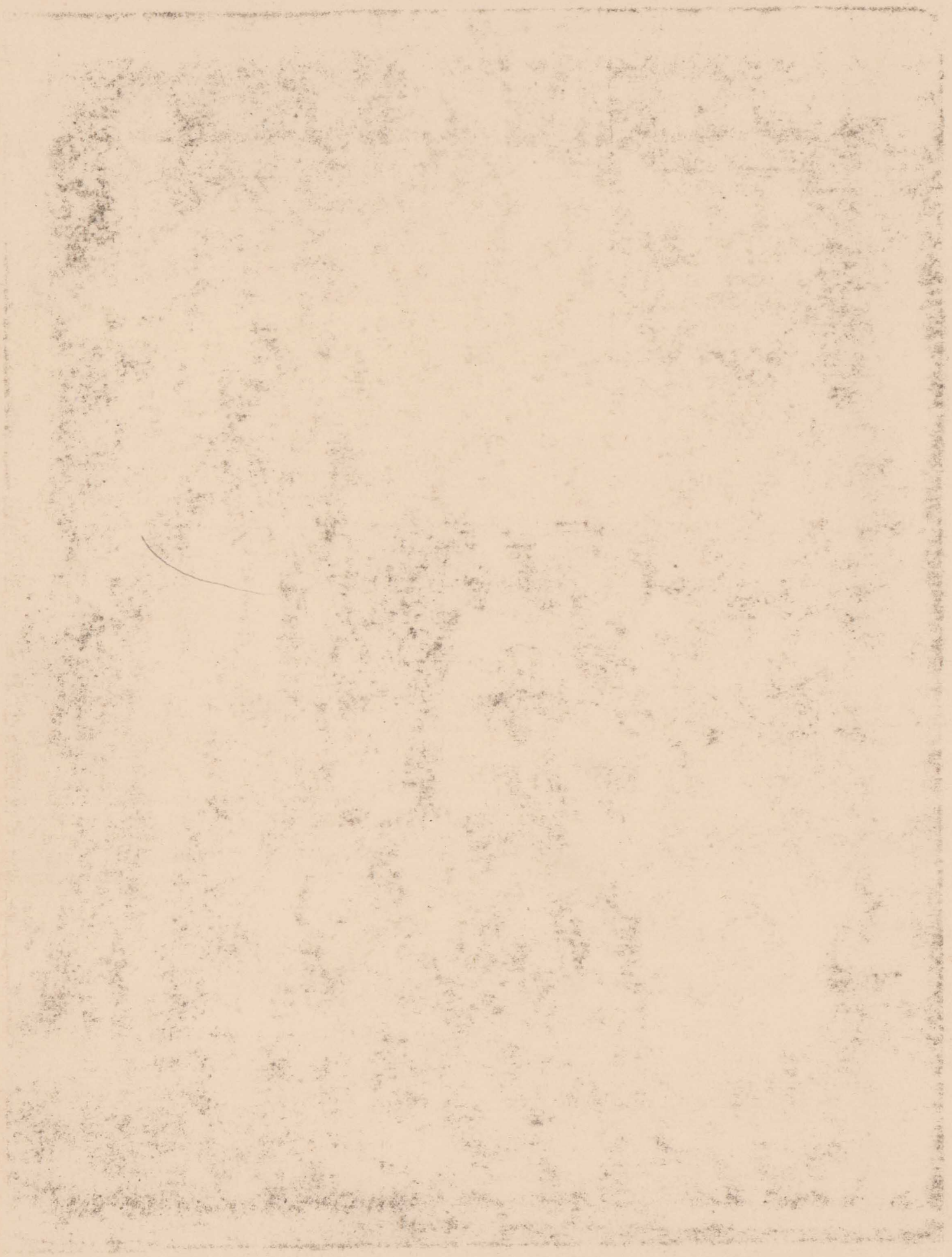
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. Ф. Милле. Кормилица.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. М. Дингеръ. Сусанна въ купальнѣ.

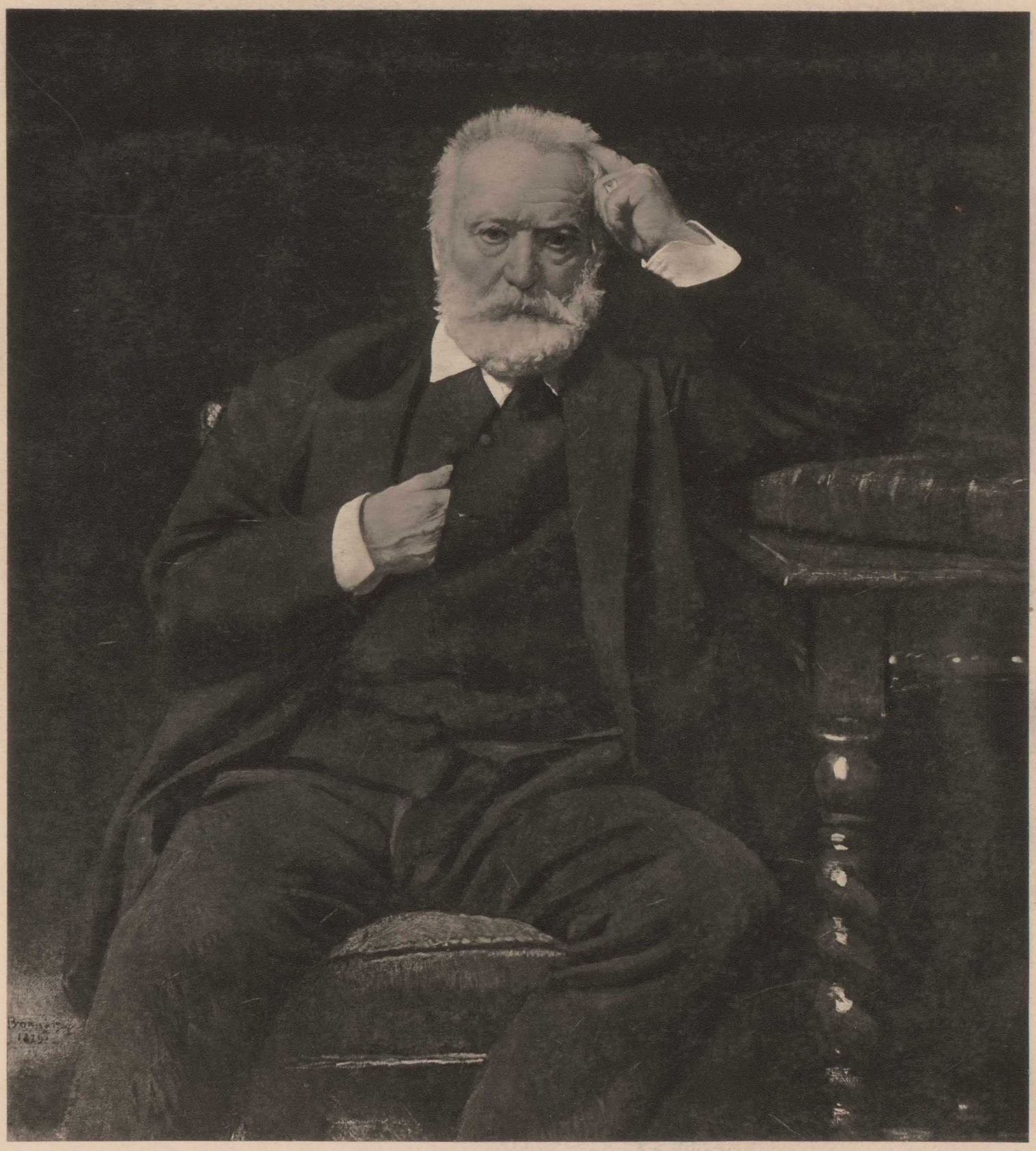


Т-во „Бр. А. и Н. Гранатъ и Ко"

П. Бодри. Шарлотта Корде.

Т-во „Бр А. и И. Гранатъ и К°"

М. А. Мейсонье. Портретистъ.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Бонна. Викторъ Гюго.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

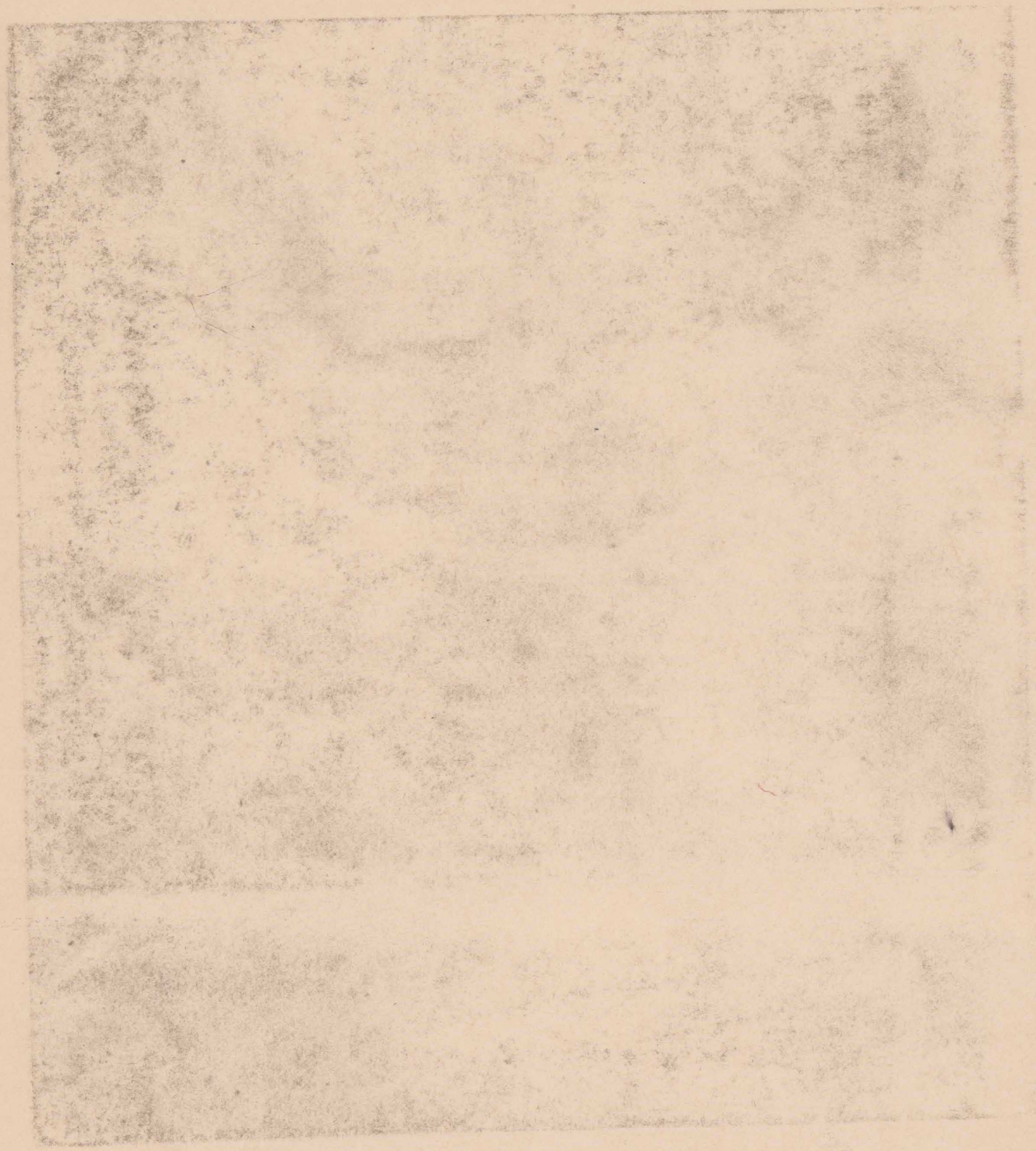
А. Бонна. Э. Ренанъ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Дега. Урокъ танцевъ.

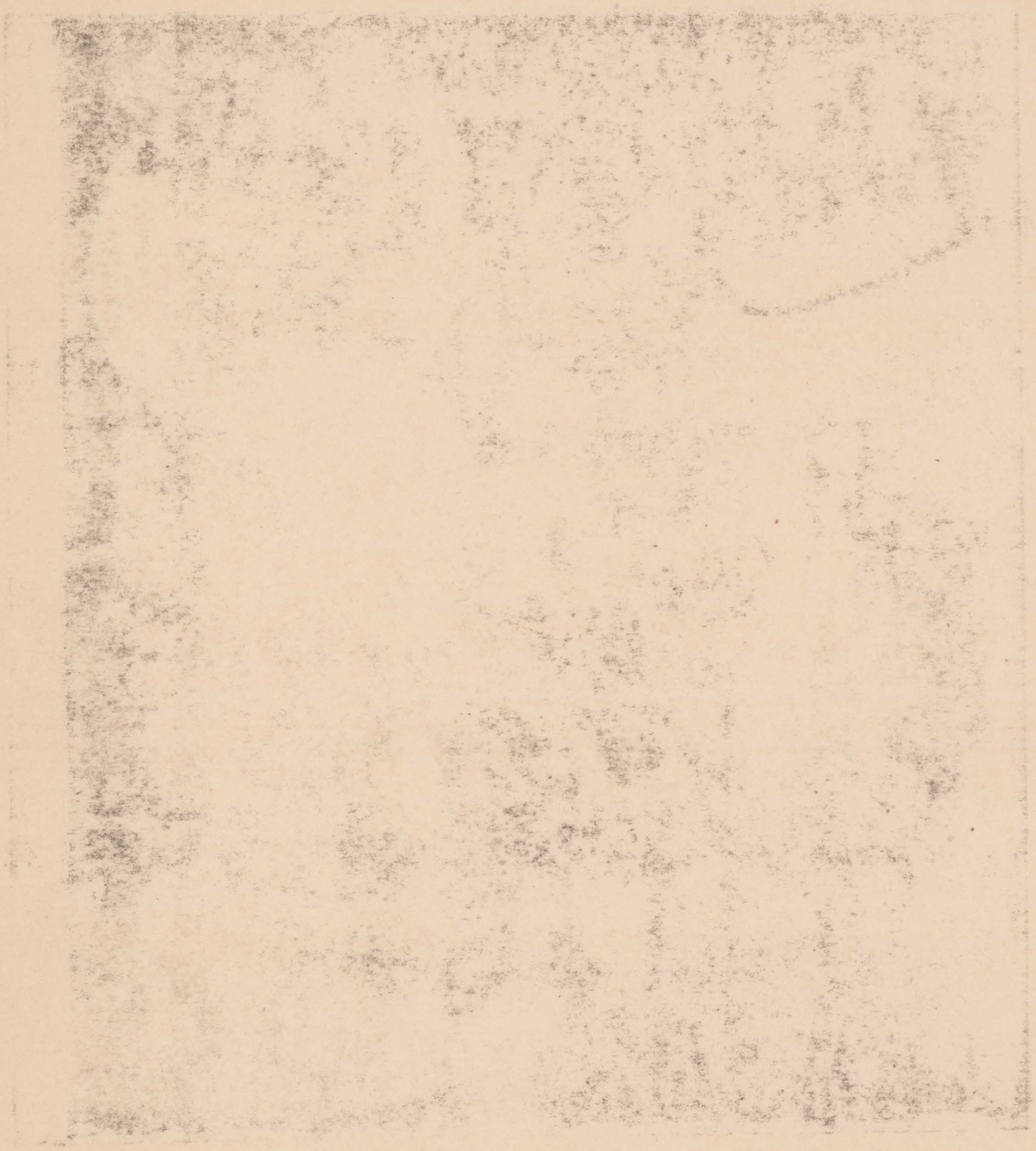
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Бастьенъ-Лепажъ. Сѣнокосъ.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. Бастьенъ Лепажъ. Жанна д'Аркъ, внимающая небеснымъ голосамъ.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Ролъ. Обѣдъ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

П. Пювисъ-де-Шаванъ. Священная роща.

31

Т. Лоренсъ. Король Римскій.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Д. Уильки. Вѣсти изъ подъ Ватерлоо.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Д. Констэбль. Ржаное поле.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Дж. Тернеръ. Изъ „Чальдъ Гарольда". Поѣздка на богомолье.

35

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Дж. Тернеръ. „Солнце Венеціи."

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Дж. Тернеръ. Дворецъ Калигулы

37

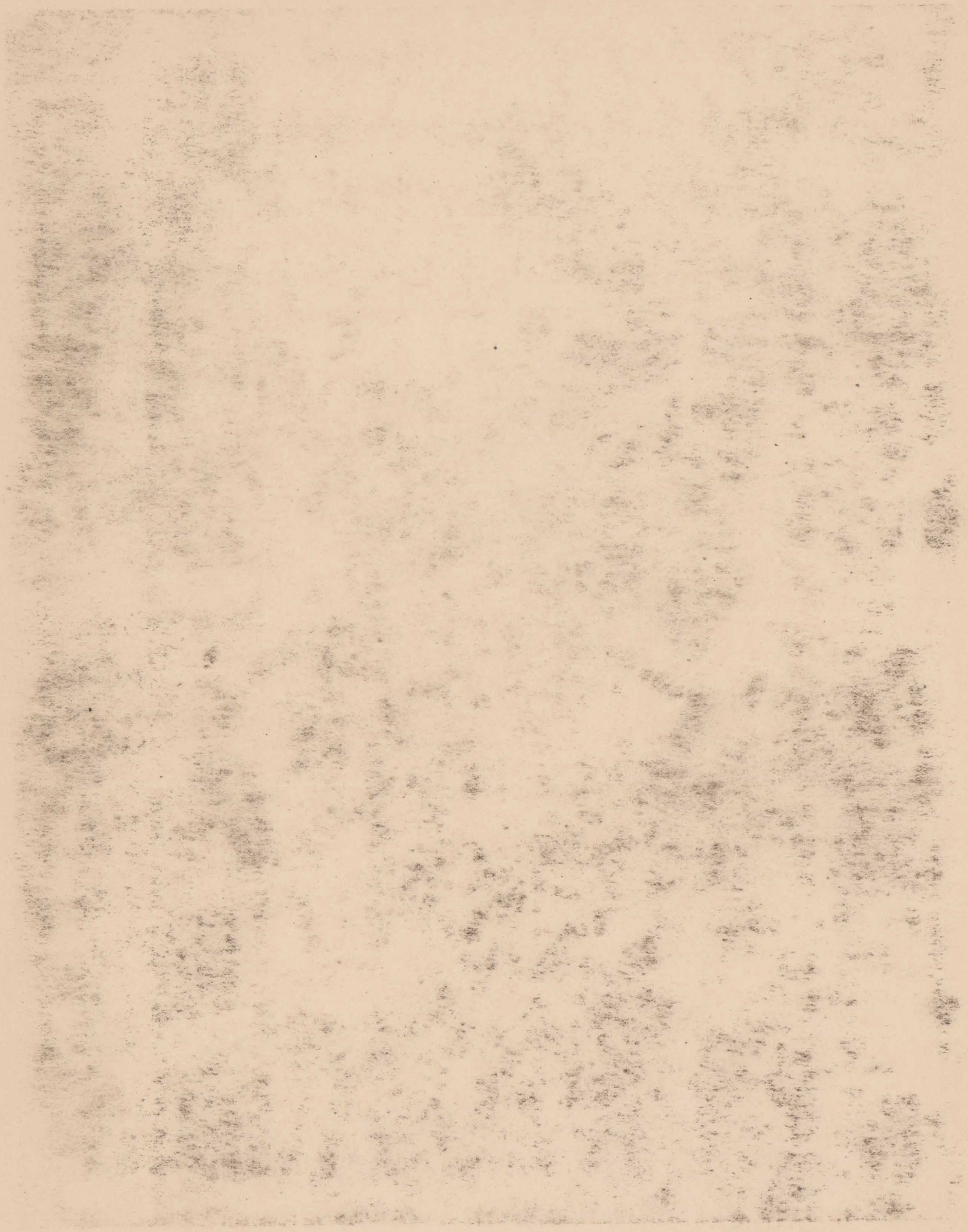
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ф. Медоксъ Броунъ. Христосъ, омывающій ноги Св. Петру.

38

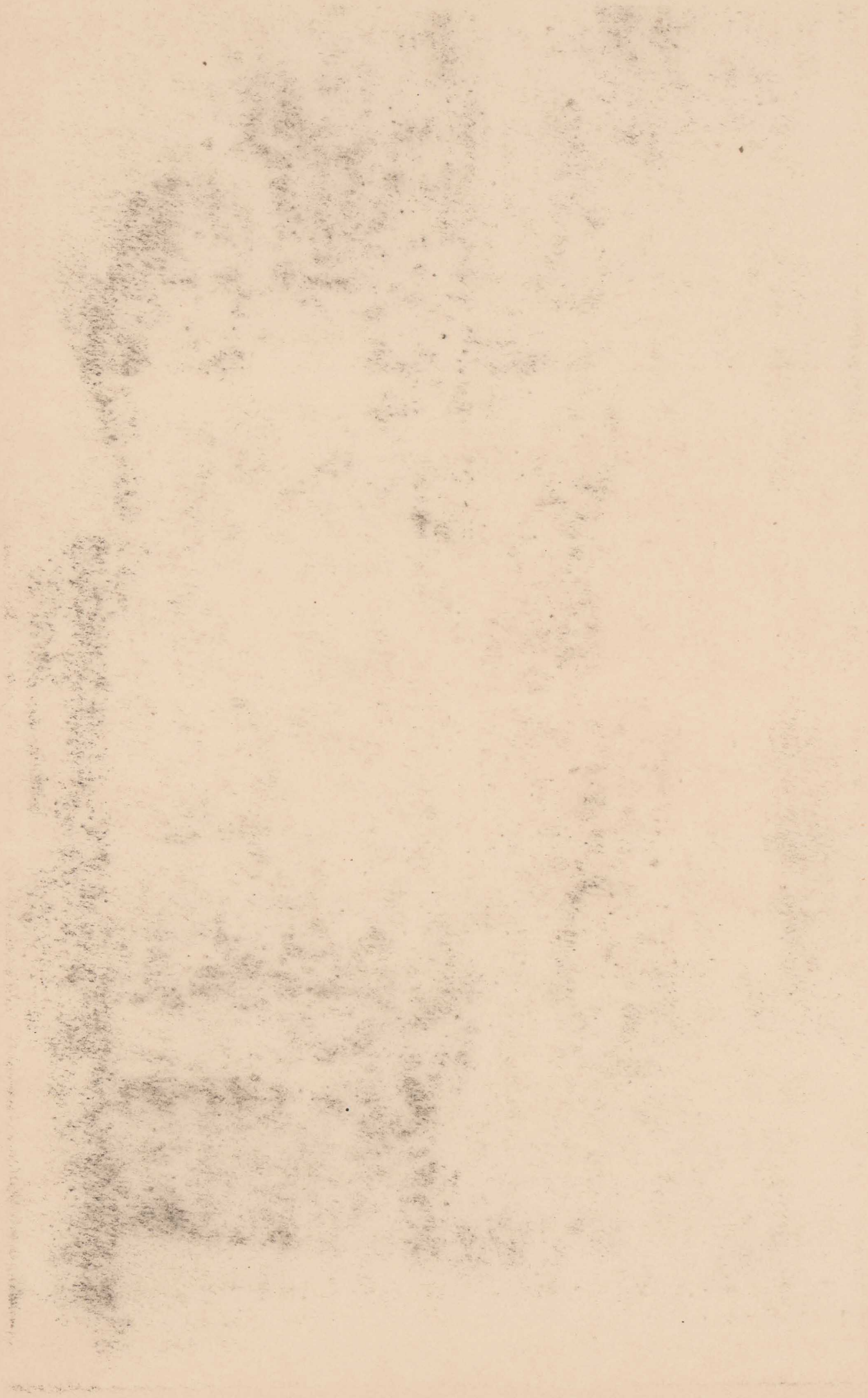
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и Ко"

Дона Милласъ. Ученица.



Т-во „Бр А и И Гранатъ и К°"

D. Pocemmu. Beata Beatrix.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и Ко"

D. Rossetti. Благовѣщеніе.

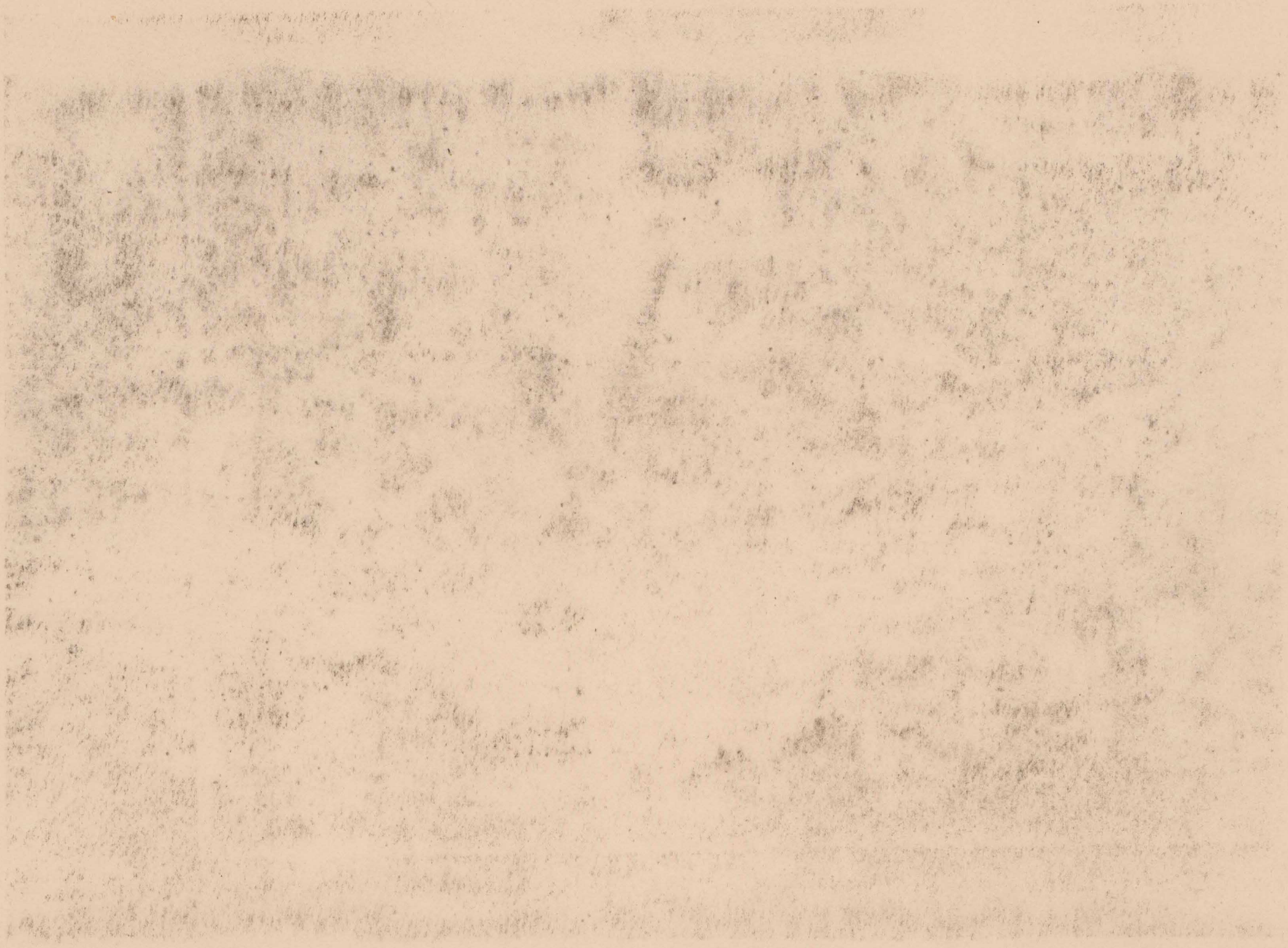
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Бэрнъ-Джонсъ. Зеркало Венеры.

Д. Ф. Уотсъ. Любовь и жизнь.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

В. Уокеръ. Бродяги.

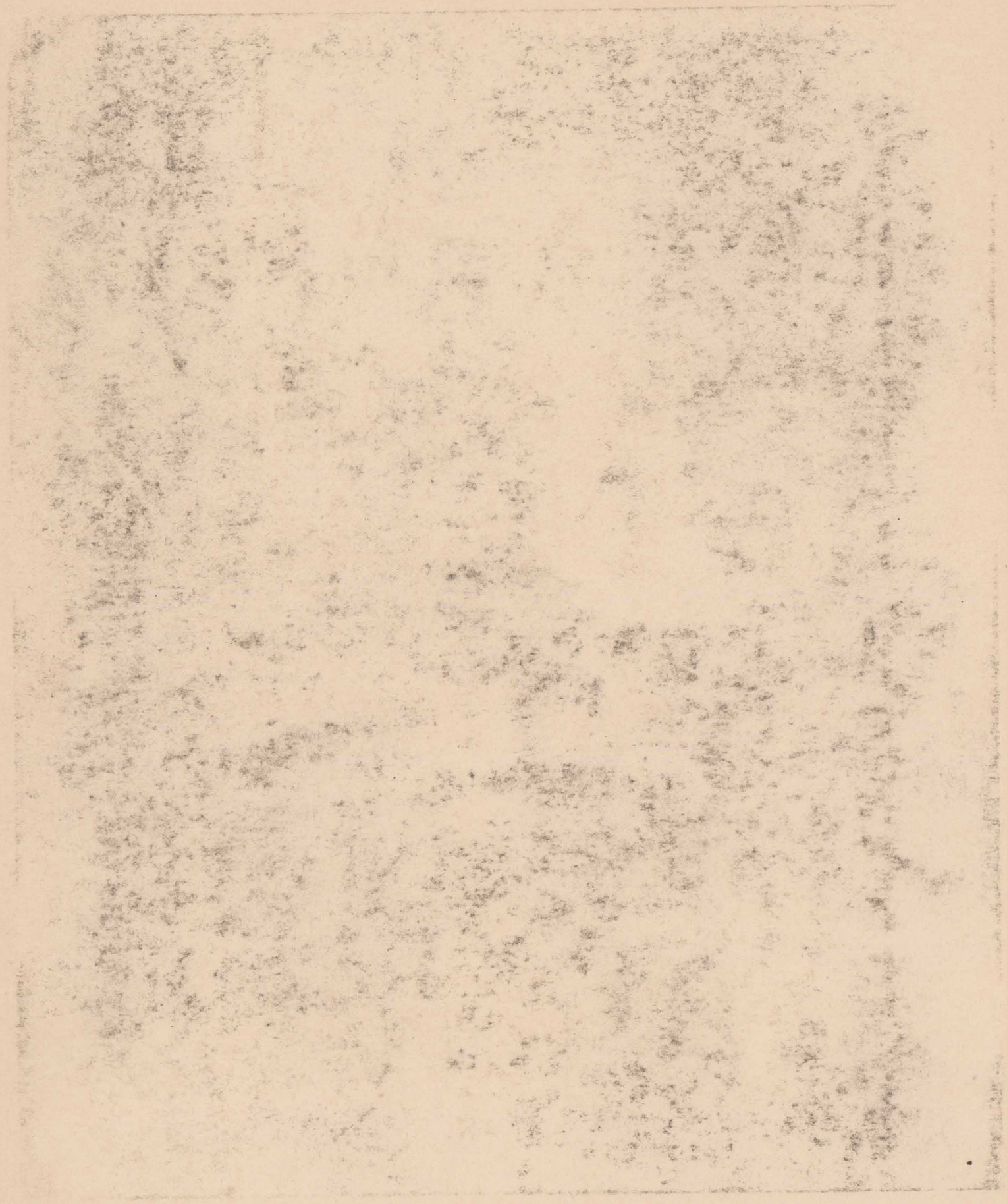


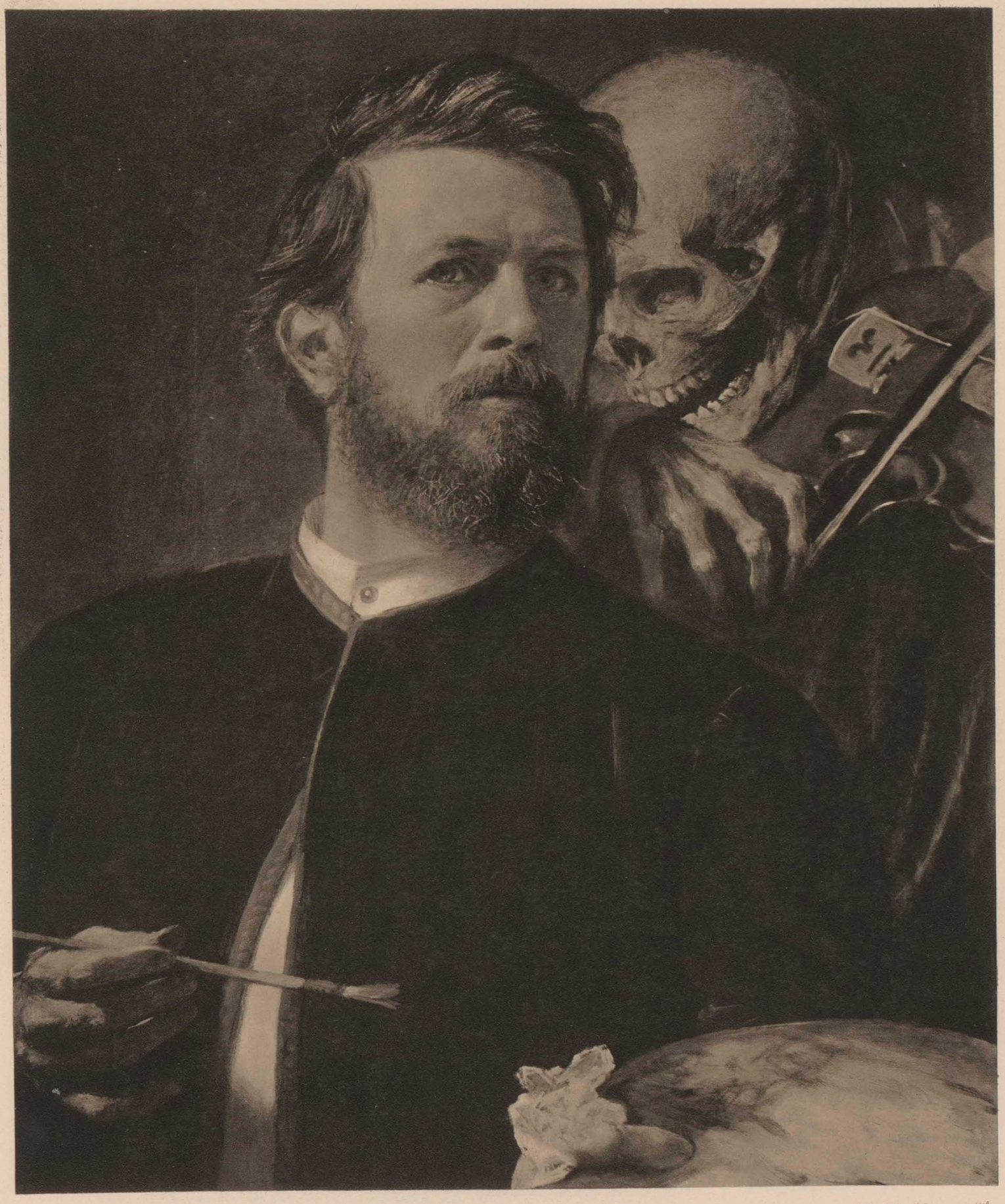
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

В. Оттарссонъ. Вольтеръ у герцога Сюлли.

Т-во „Бр. А. и Н. Гранатъ и К°"

А. Фейербахъ. Ифигенія на морскомъ берегу.



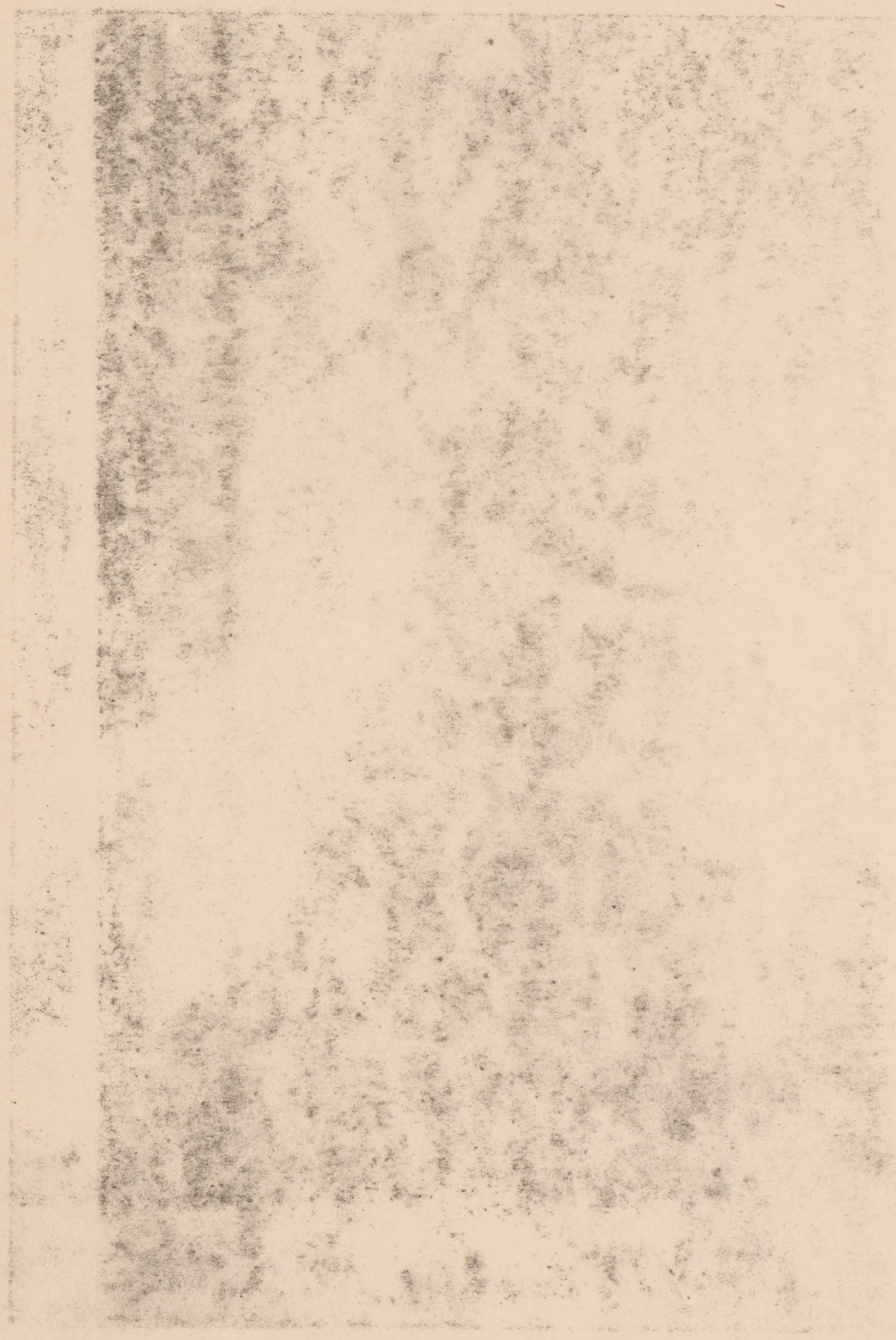


Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Беклинъ. Автопортретъ.

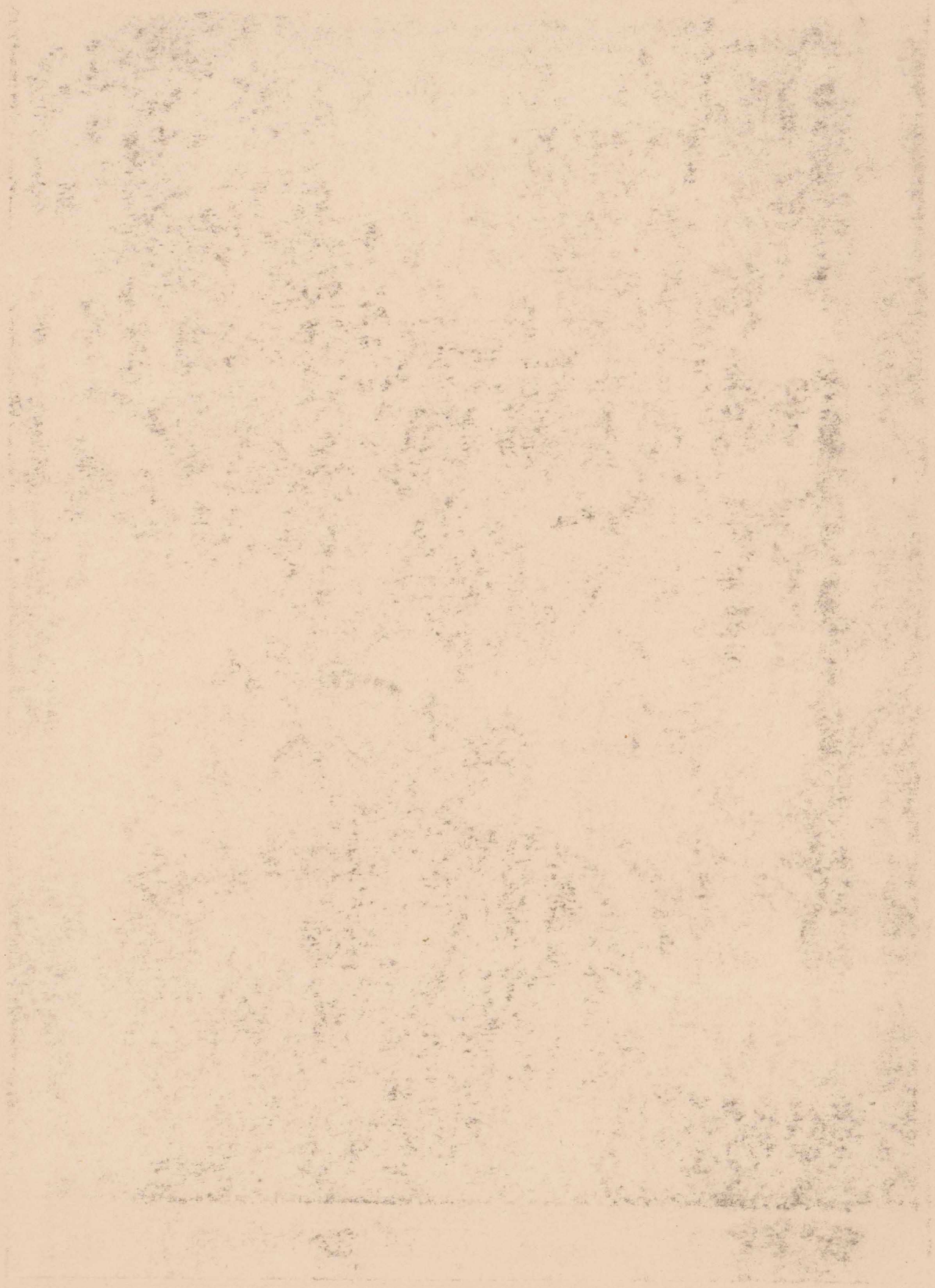
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Беклинъ. Островъ мертвыхъ



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Беклинъ. Игра волнъ.

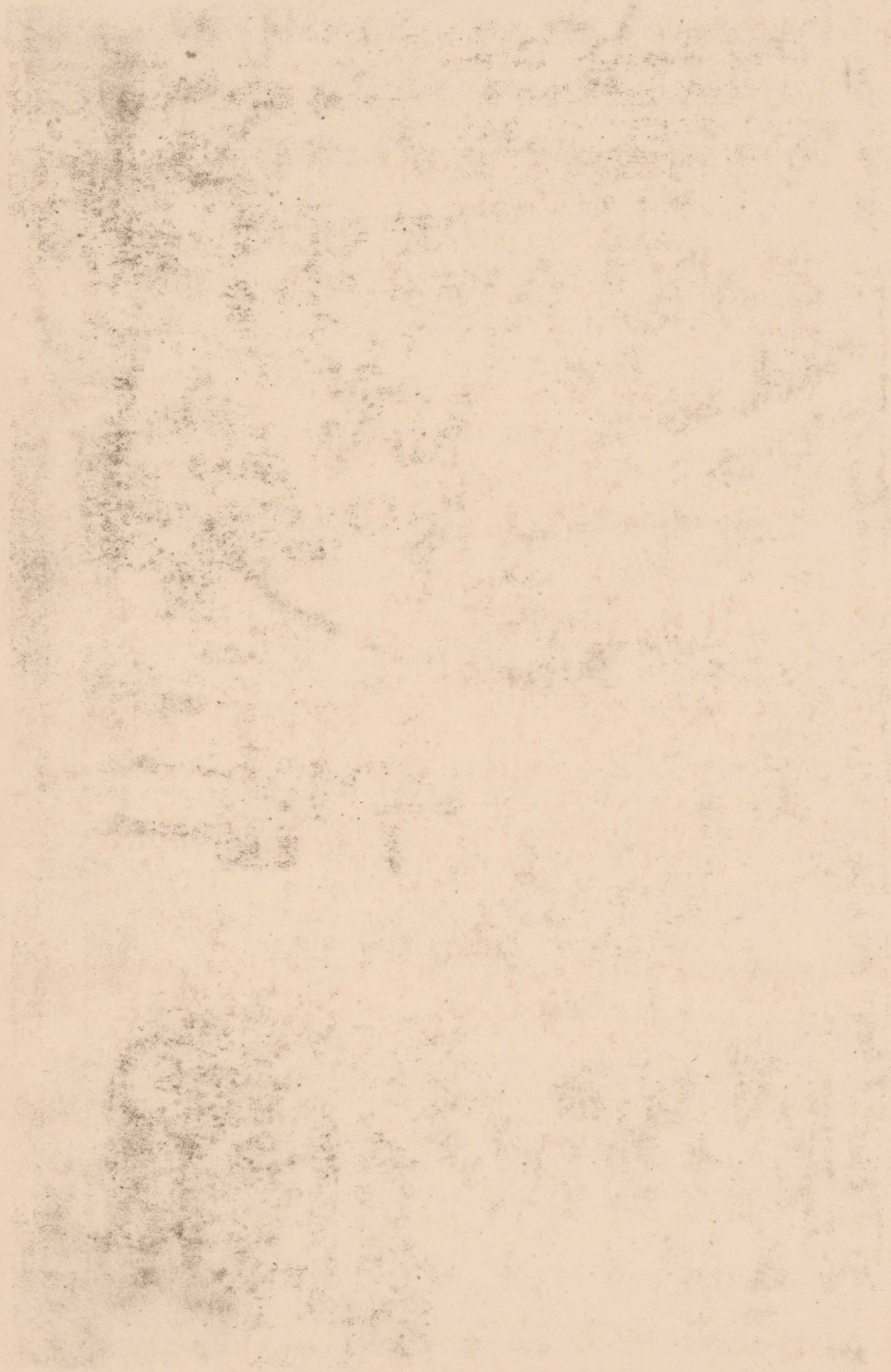


Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Беклинъ. Поля блаженныхъ.

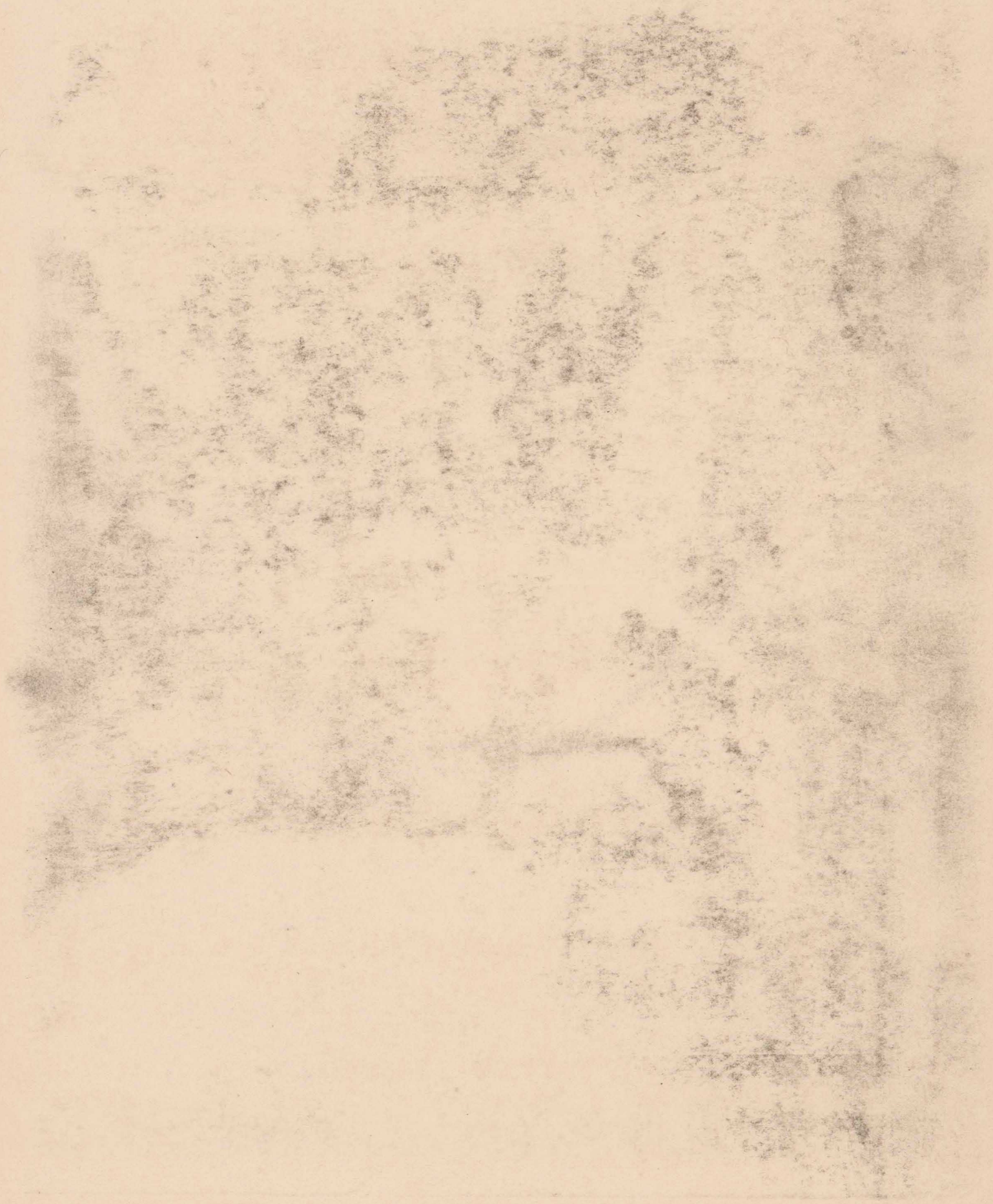
Т-во „Бр. А. и Н. Гранатъ и Ко"

А. Менцель. Желѣзодѣлательный заводъ.



Т-ва „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Менцель. Концертъ въ Сан-Суси.

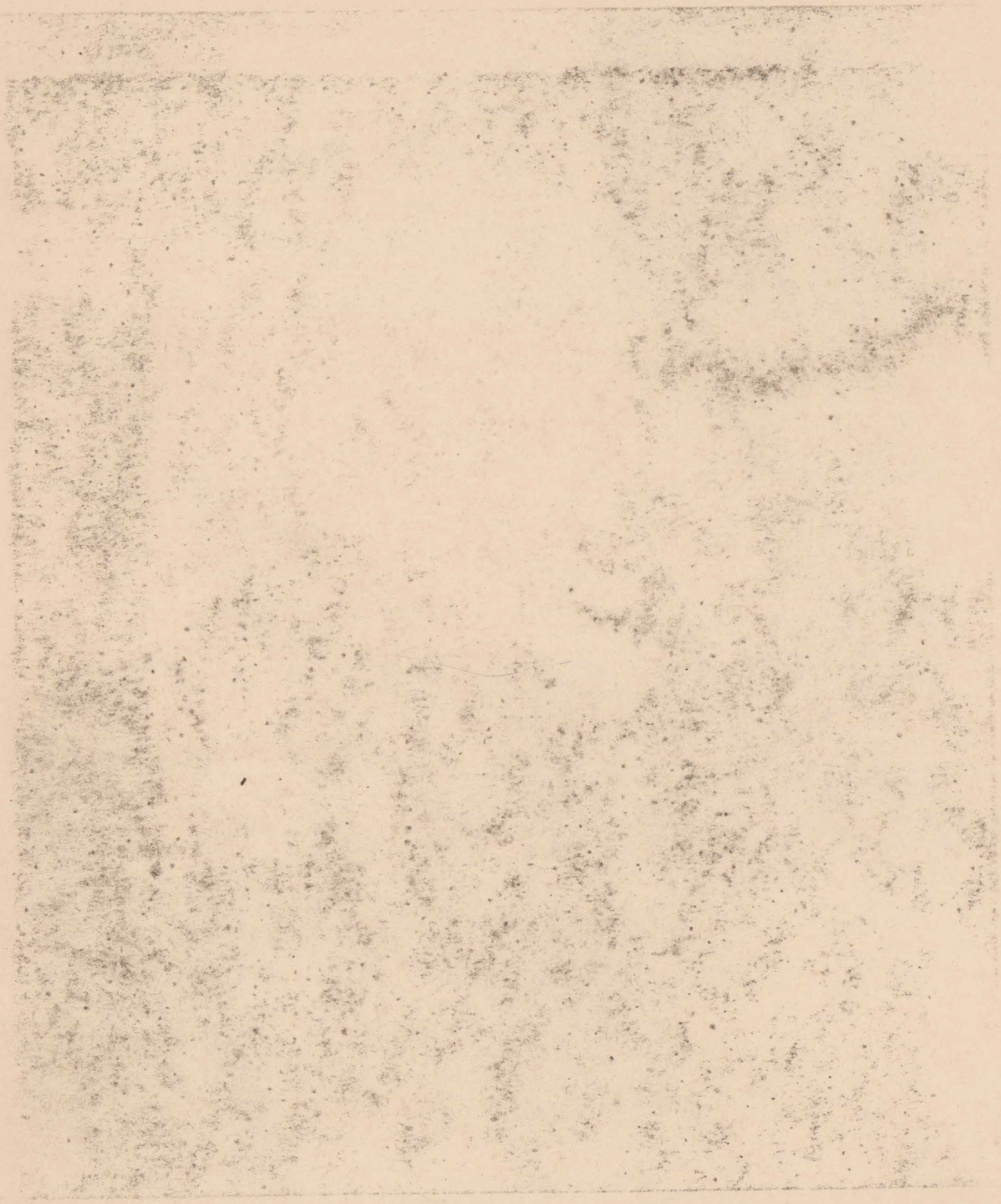


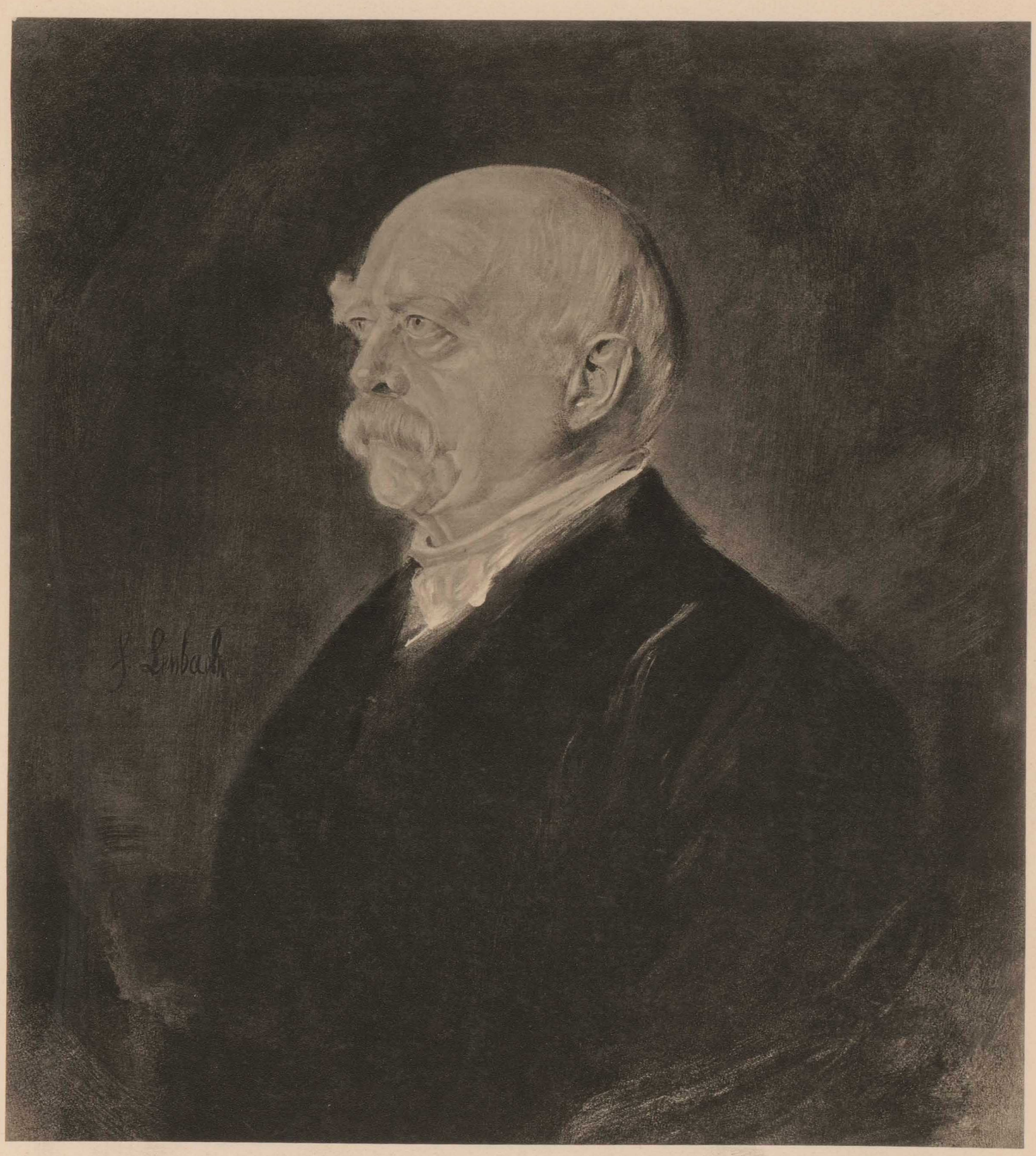
Т-во „Бр. А. и Н. Гранатъ и К°"

А. Клаусъ. Деревенскія похороны

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

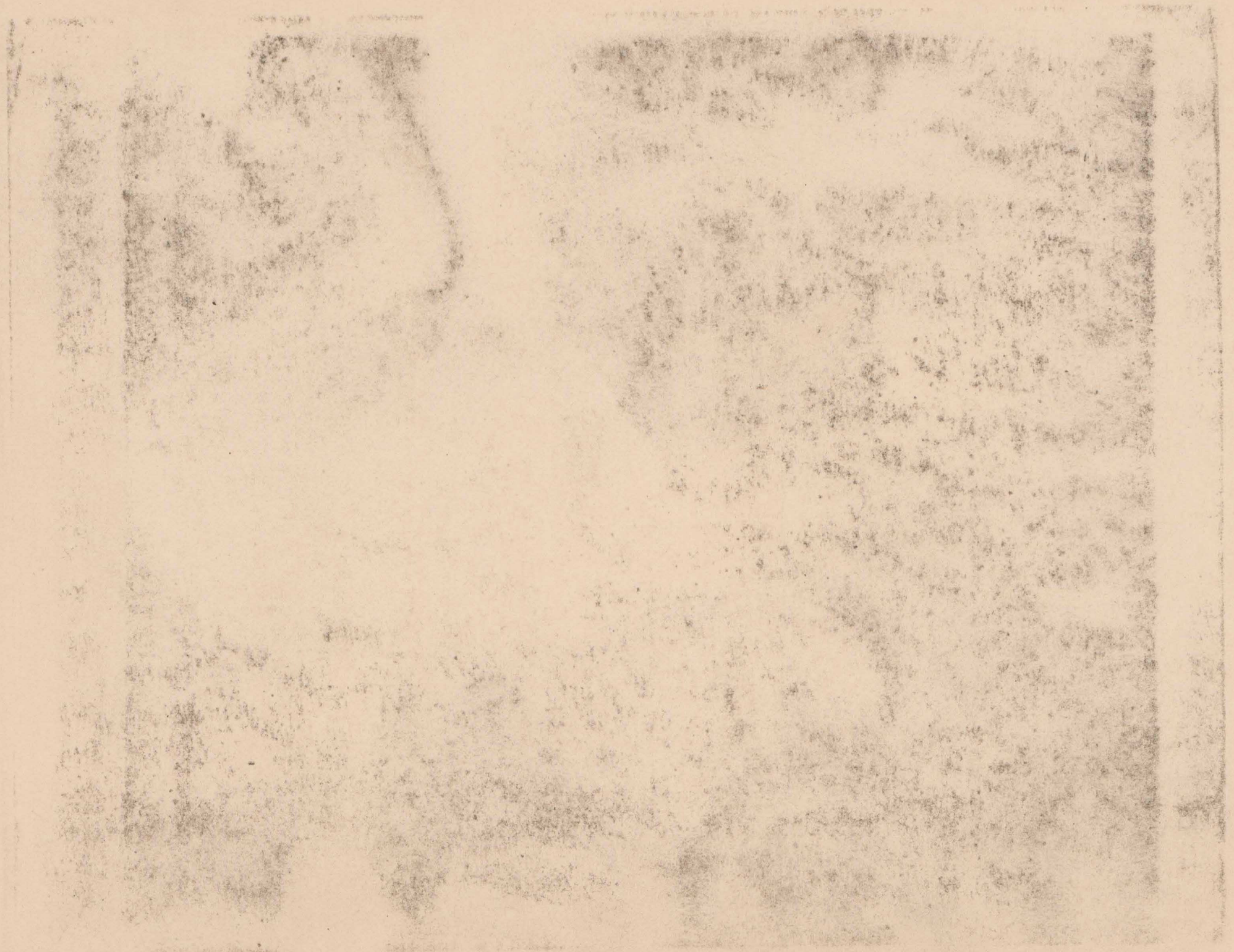
В. Лейдэ. Возвращеніе съ охоты.

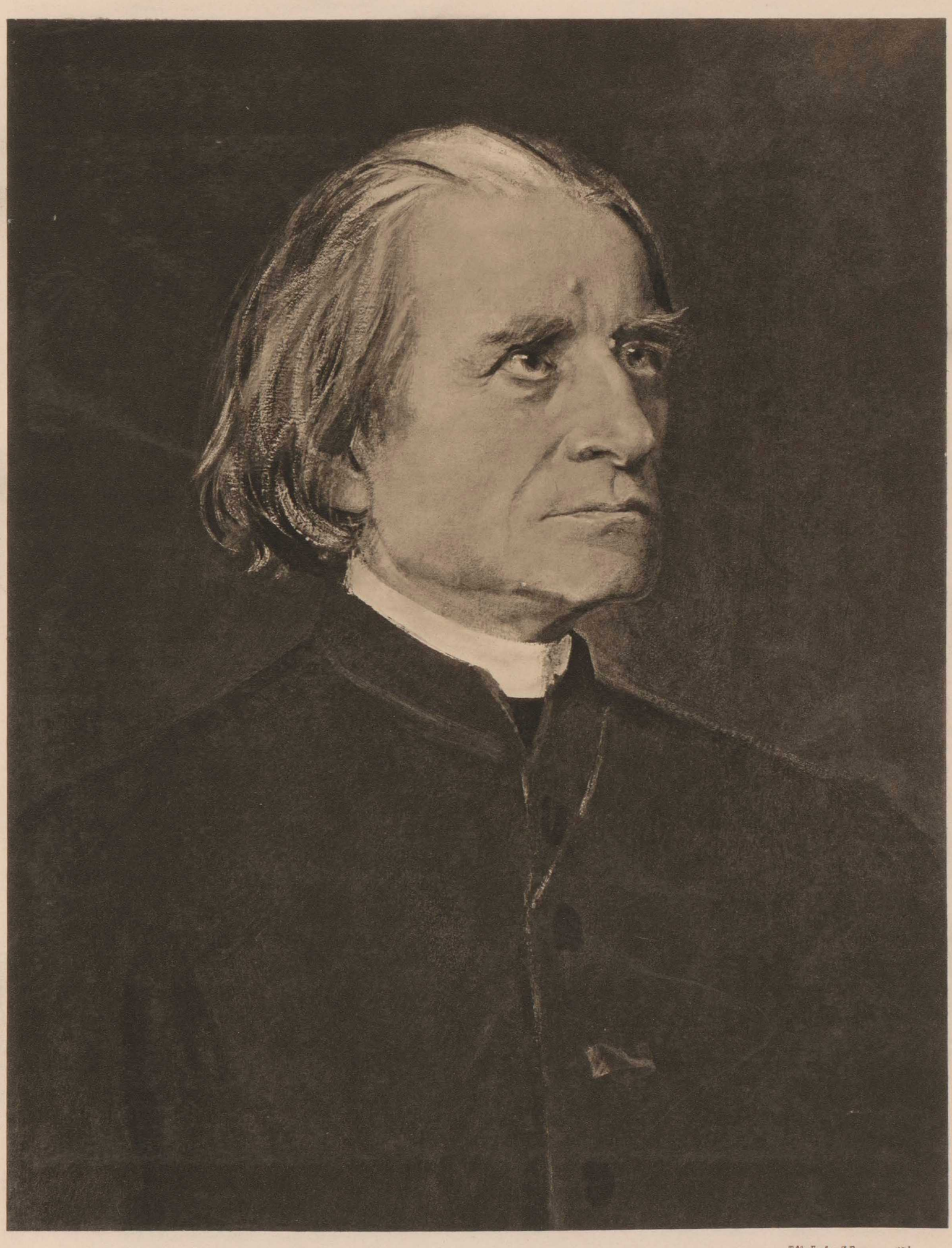




Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К-о"

Ф. Ленбахъ. Кн. Бисмаркъ.





Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К-о"

Ф. Ленбахъ. Фр. Листъ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. Либерманъ. Прядильщицы льна.

Т-во Бр А и И Гранатъ и К°

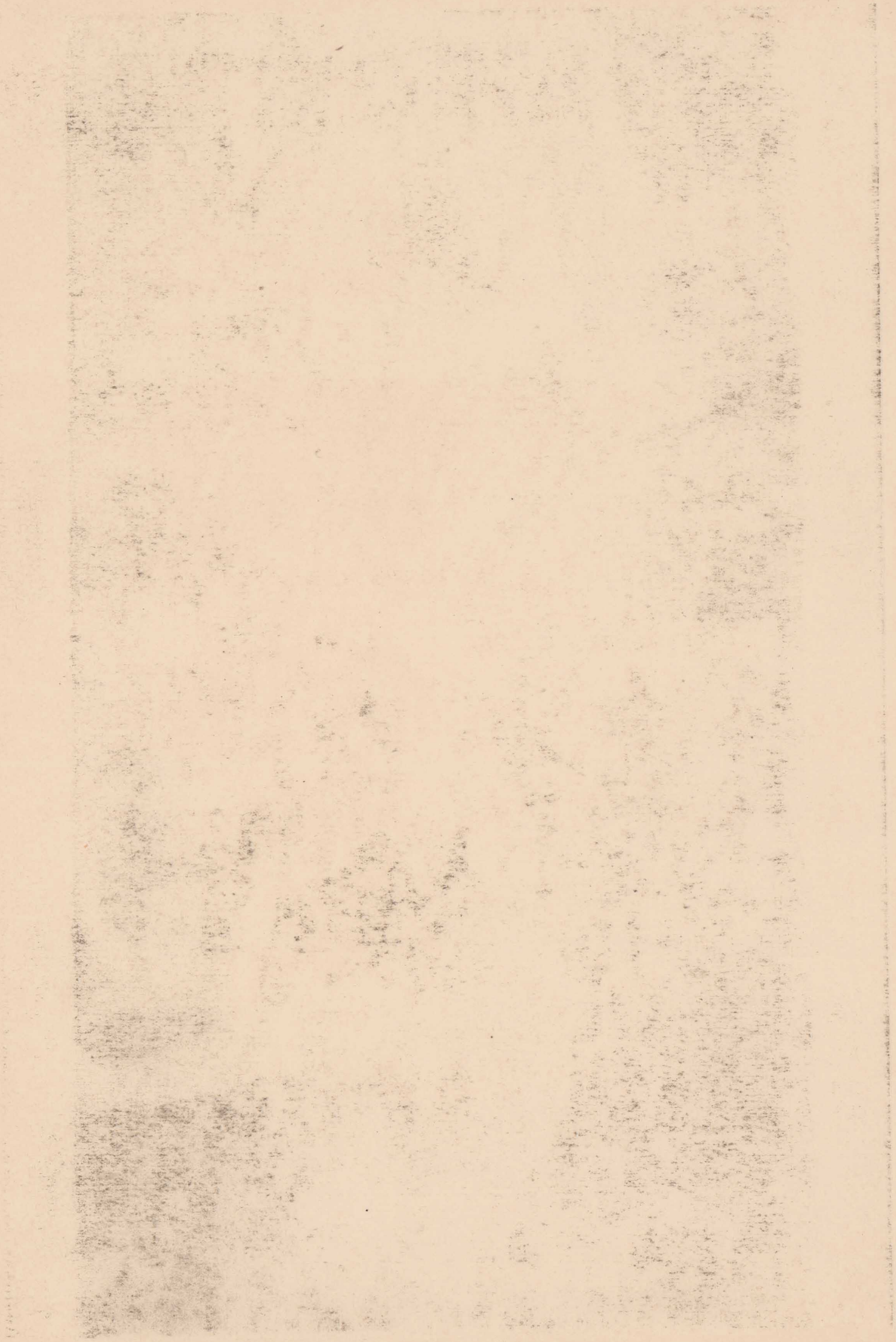
М. Клингеръ. Источникъ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. Клингеръ. Сумерки.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Калькрейтъ. Дѣлежъ улова.

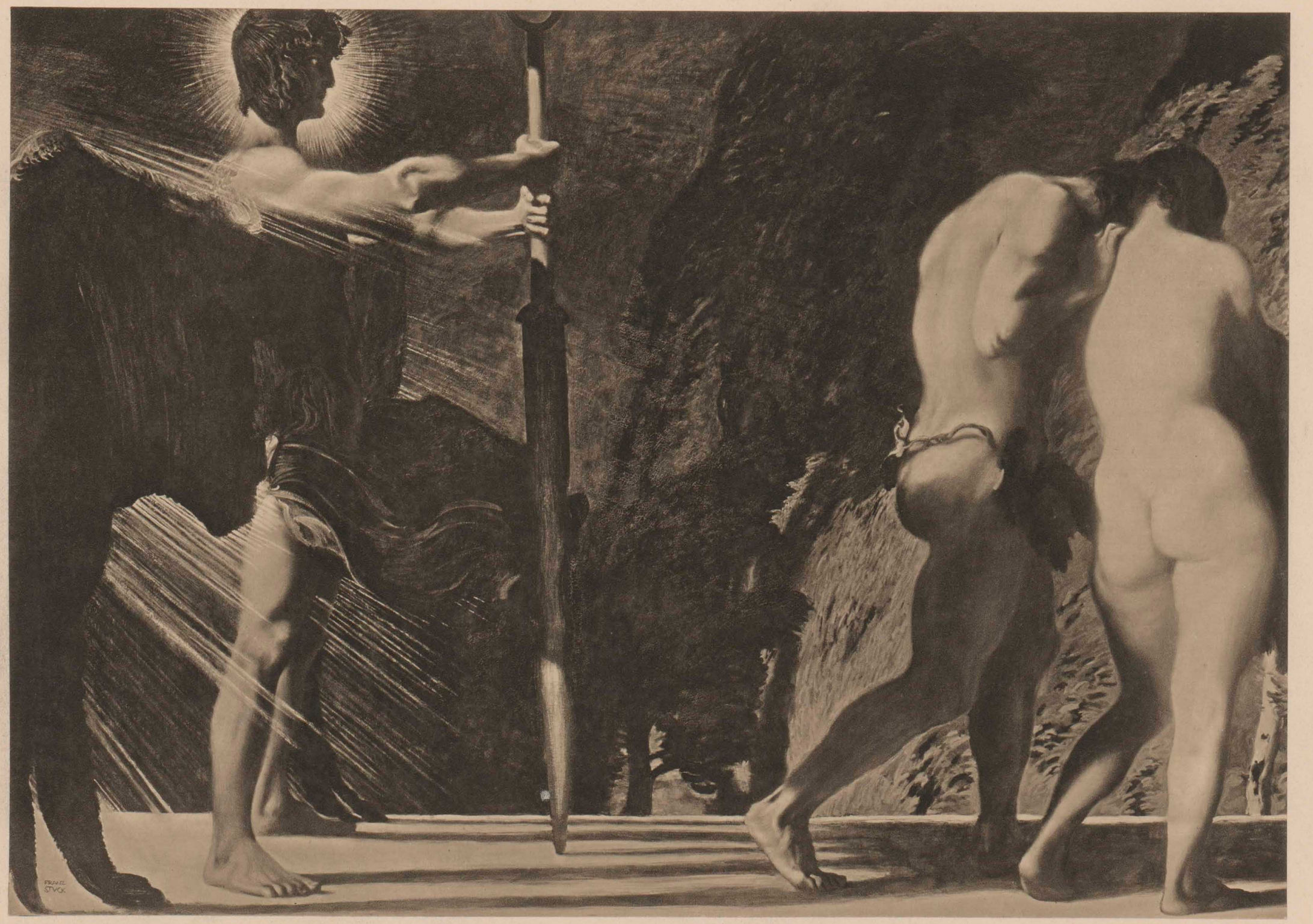


Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Гофманъ. Потерянный рай.

Т-во „Бр А и И Гранатъ и К°"

Ф. Штукъ. Грѣхъ.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

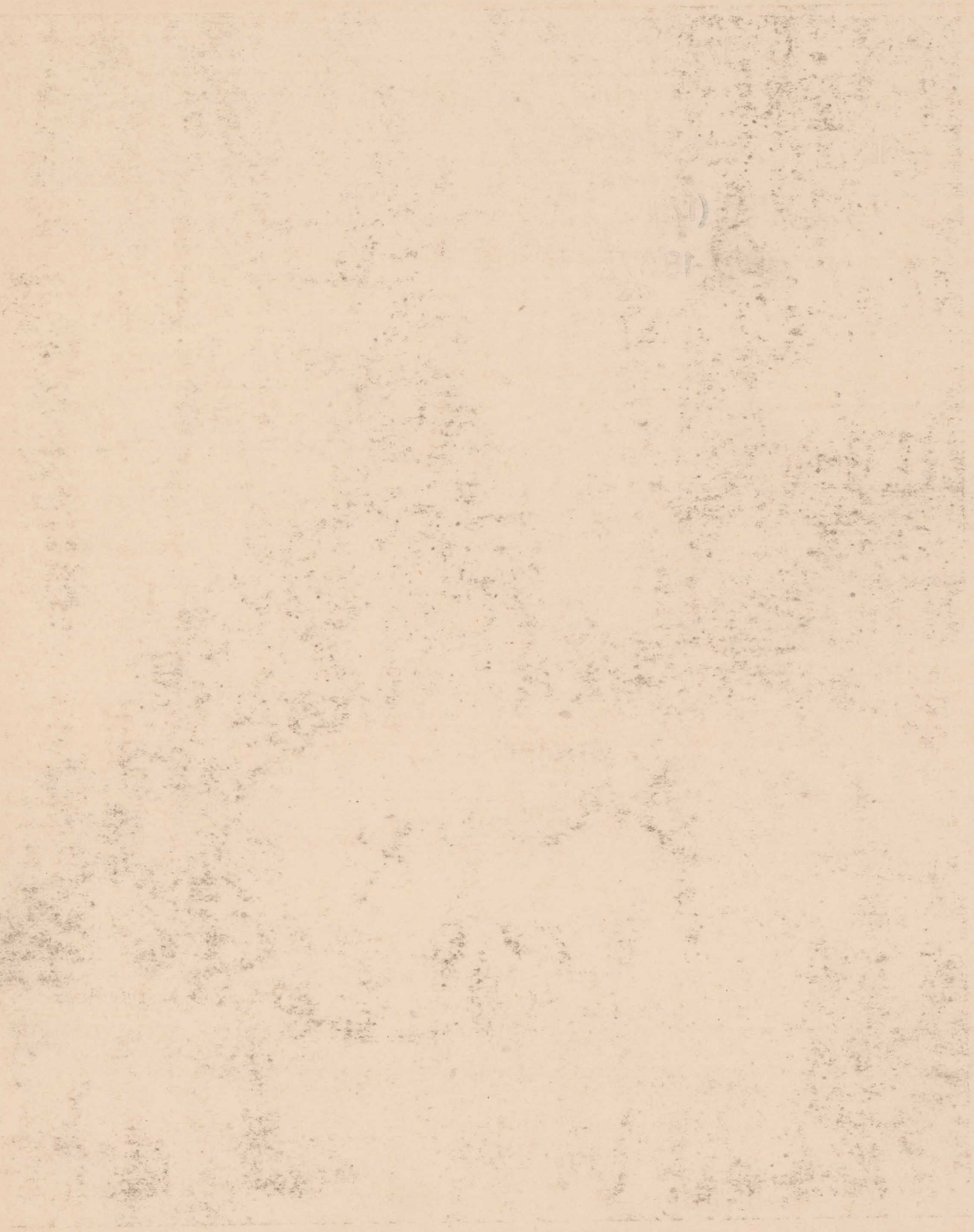
Ф. Штукъ. Изгнаніе изъ рая.

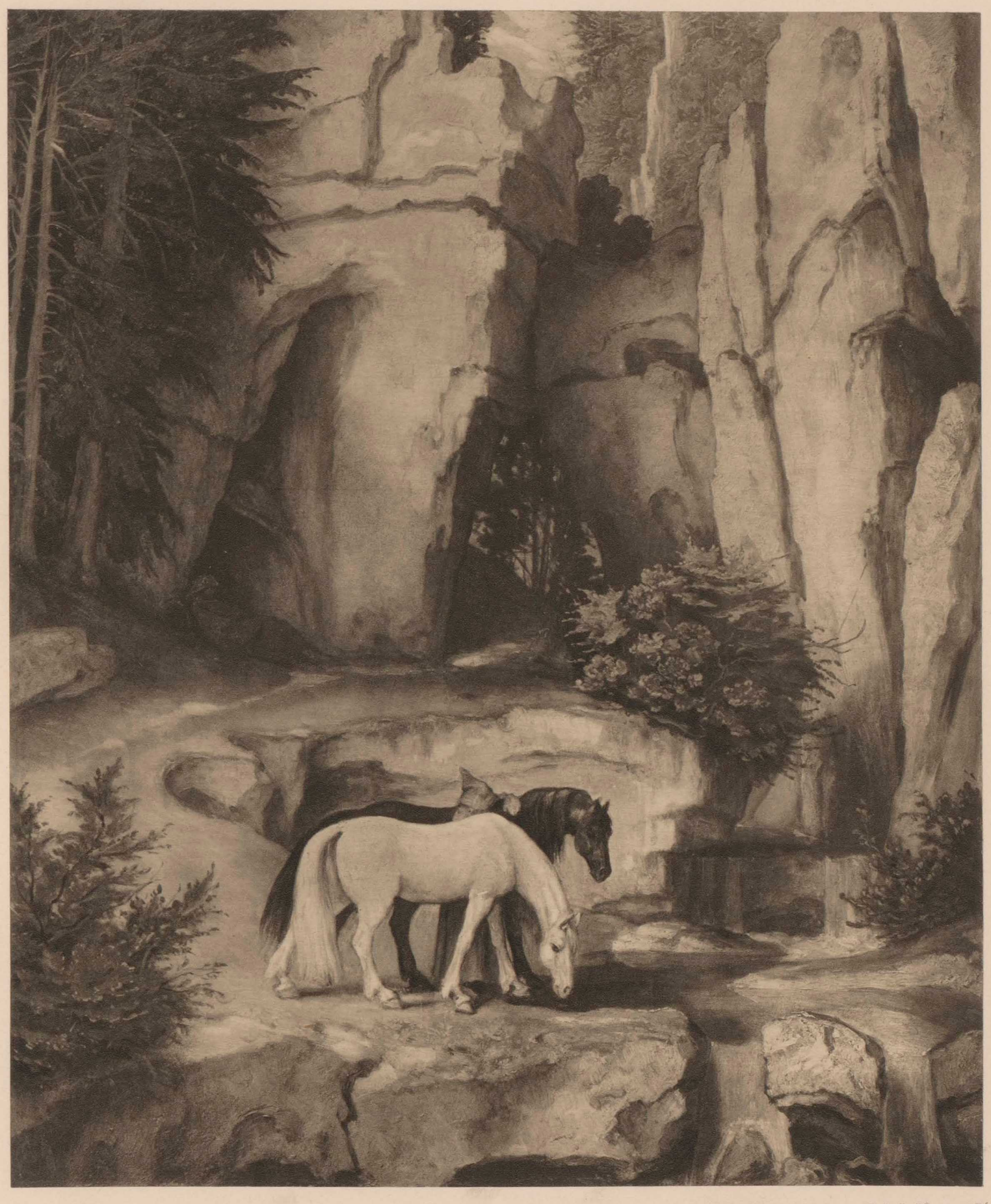
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ф. Штукъ. Стражъ рая.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

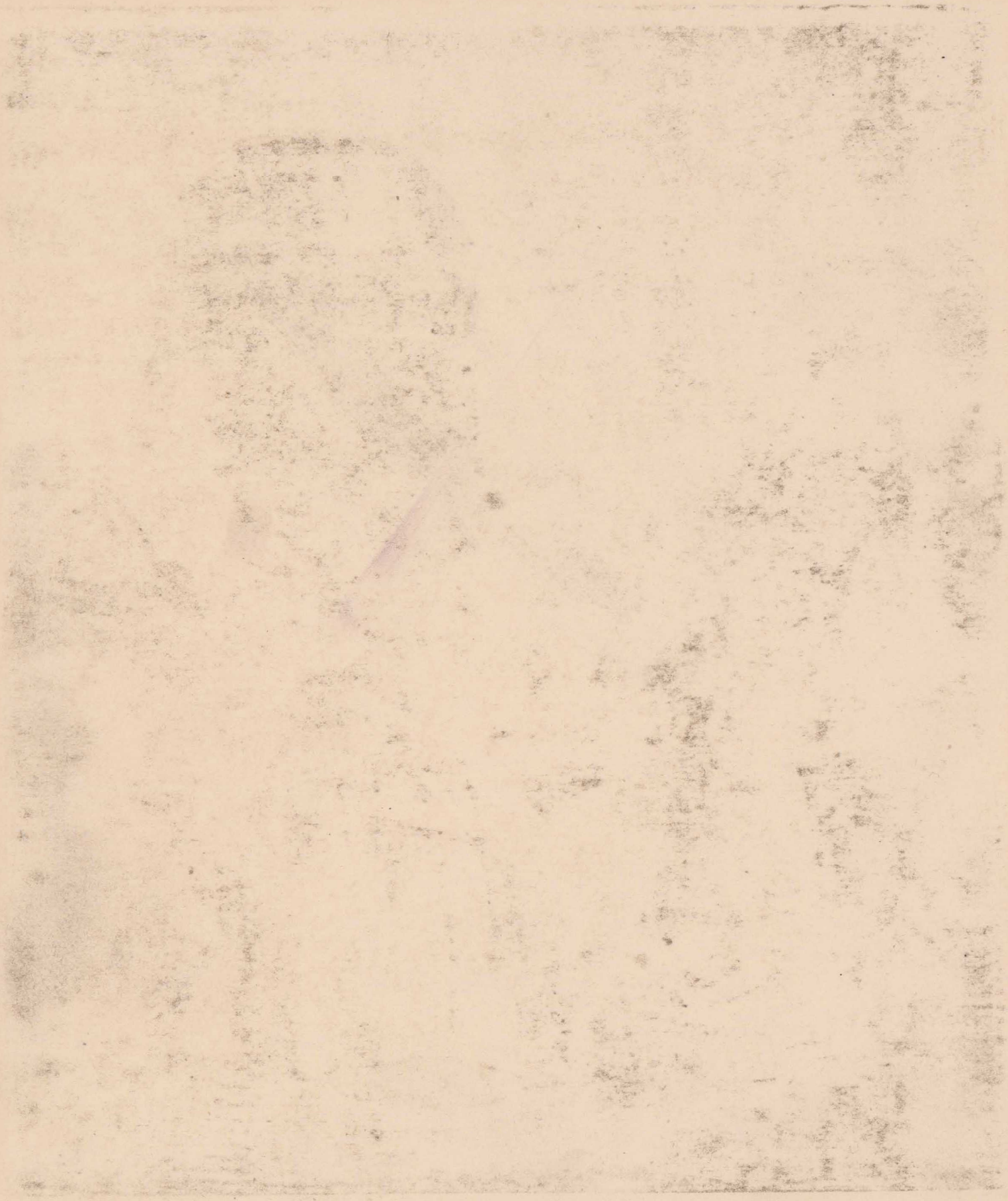
Г. Габрманъ. Забота матери





Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. Швиндъ. Пустынникъ ведетъ коней на водопой.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Р. Вальдмюллеръ. Послѣ пикника.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Г. Макартъ. Охота Діаны.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

А. Поттенкофенъ. Лошади у колодца.

Т-во „Бр. А. и И. Грандъ и К°"

Г. Климтъ. Музыка.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

М. Мункачи. Составленіе букета цвѣтовъ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°

Ф. Гойа. Водоноска.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

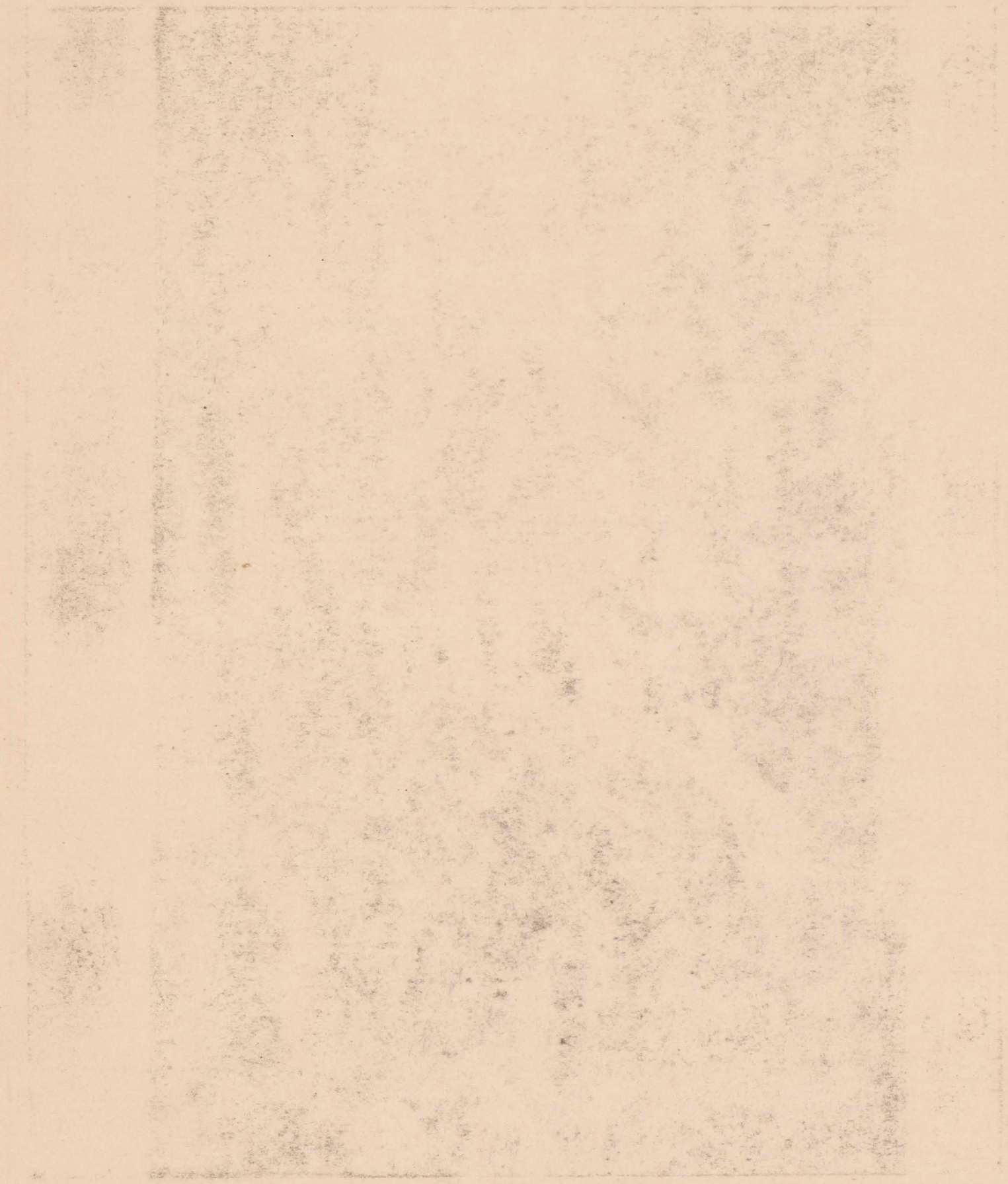
М. Фортуни. Очарователи змѣй.

73.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

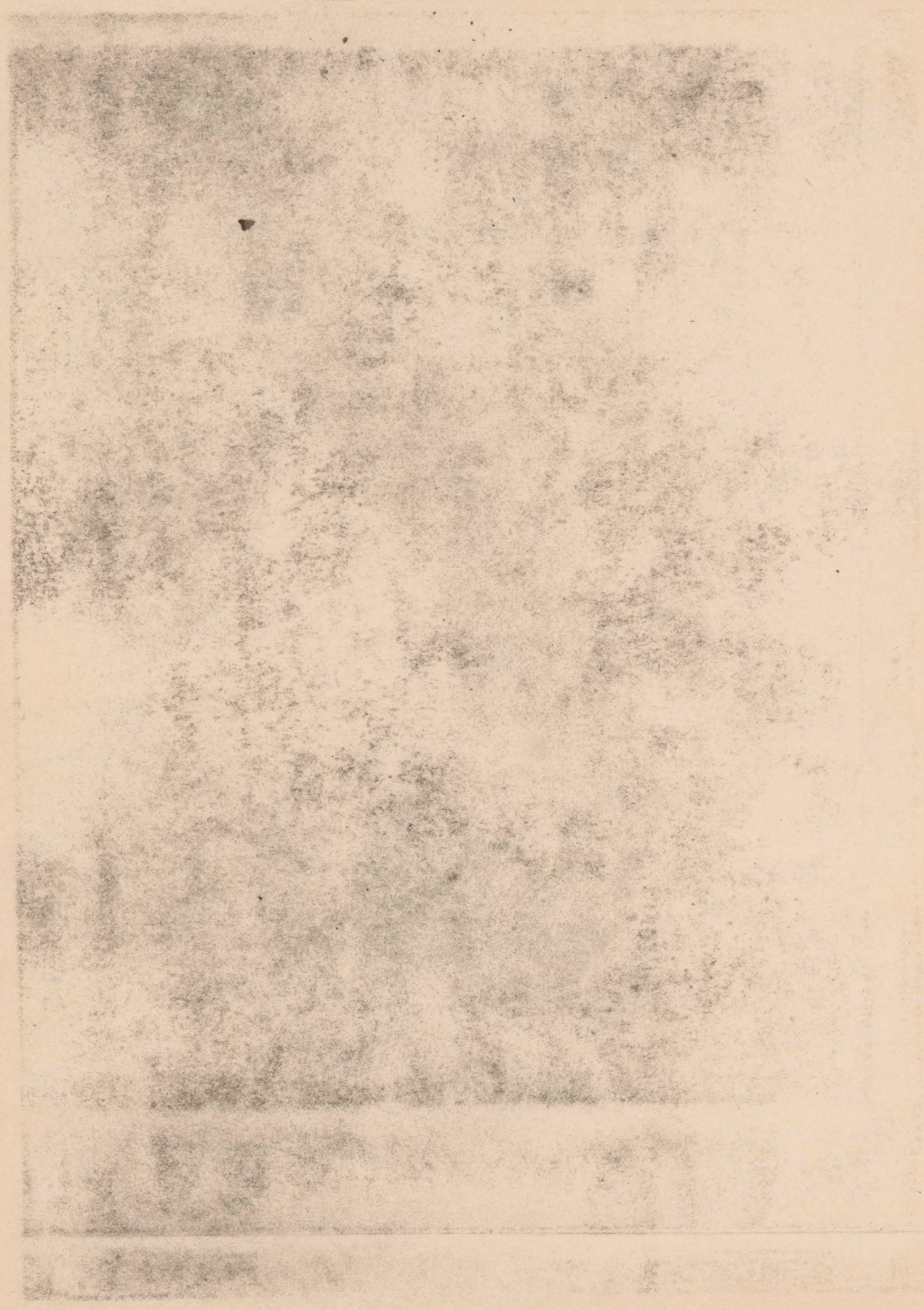
Д. Сегантини. За плугомъ.

74.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Ж. А. Лейсъ Дома.



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

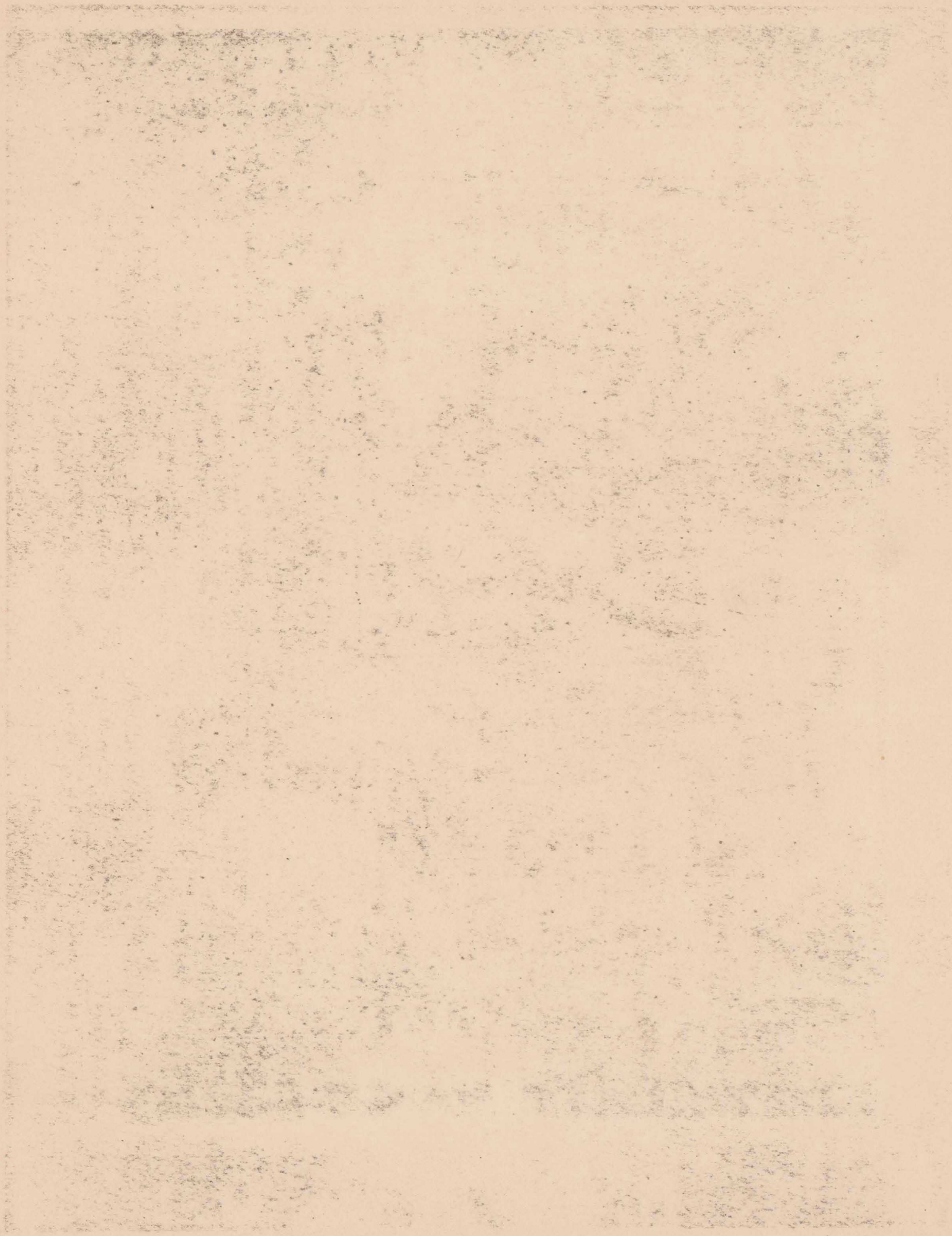
Л. Фредерикъ. Поминальный обѣдъ.

Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Г. Израэльсъ. За подаяніемъ.

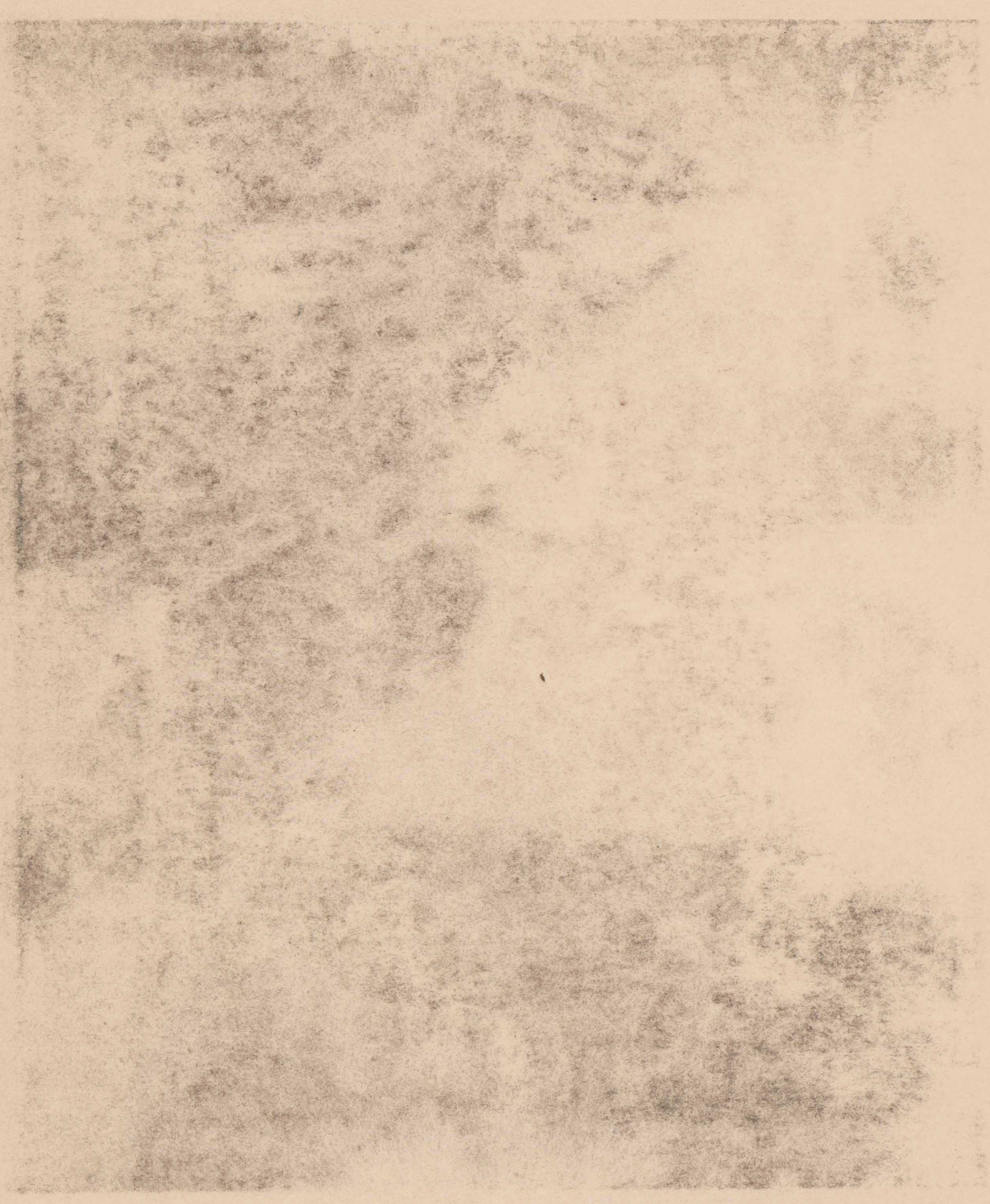
Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и Ко"

Г. Израэльсъ. Дѣти моря



Т-во „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

Г. Израэльсъ. Швейная мастерская.



Т-ва „Бр. А. и И. Гранатъ и К-о

Д. Уистлеръ. Портретъ матери художника.

Тип. „Бр. А. и И. Гранатъ и К°"

D. Сарджентъ. Карменчита.

— 20 MAY 1940

2018694514